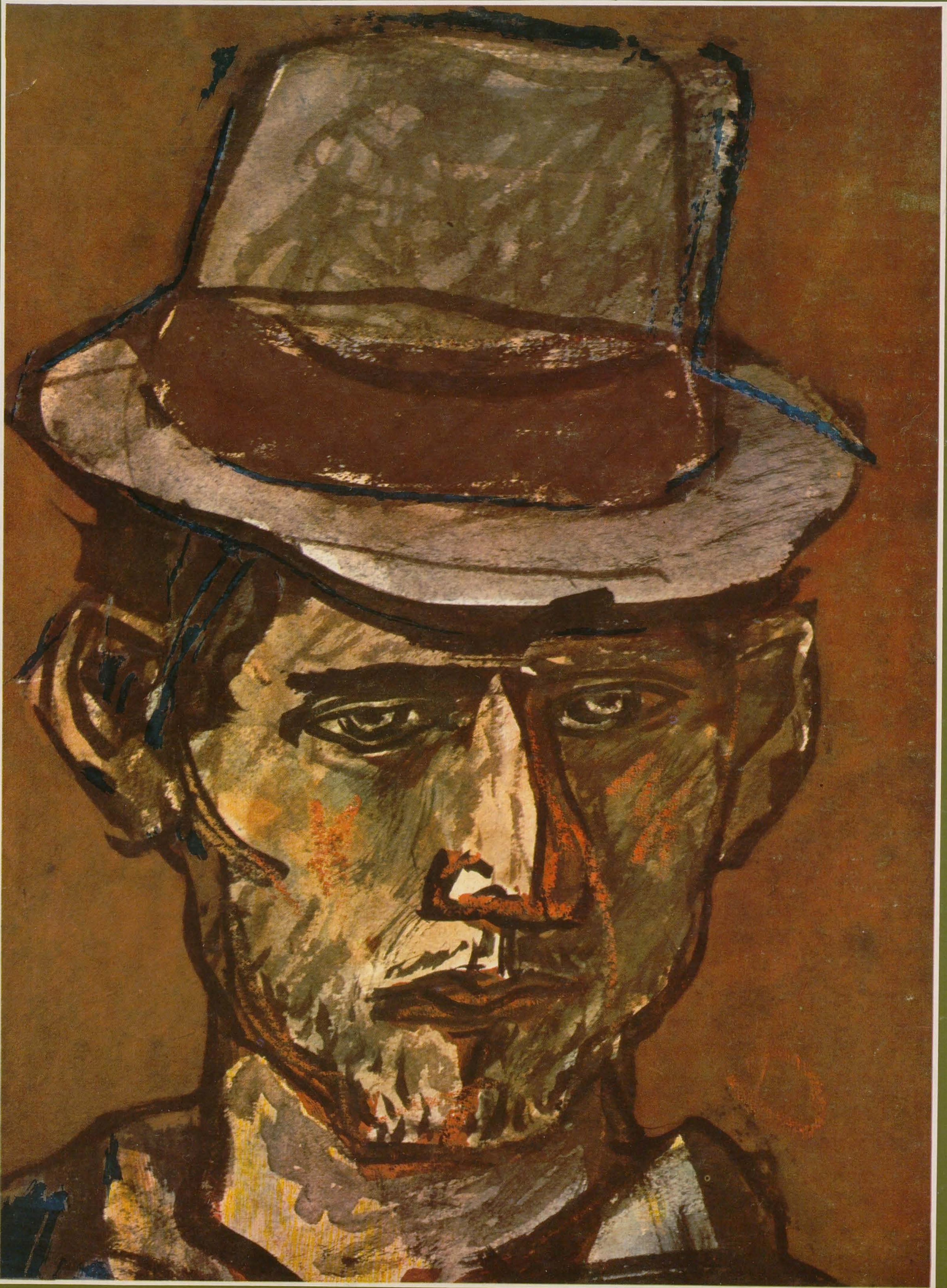
arta

ANUL XXXIV Nr. 6/1987



arta

ANUL XXXIV NR. 6/1987

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 7[illegible]433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, François Pamfil, Mihai Drișcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB NEGRU

Atanase Cartoian, Emil Berdel, Horst Fuchtelner, Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu

DIAPOZITIVE COLOR

Mihai Oroveanu

Redacția mulțumește artiștilor pentru materialul fotografic pus la dispoziție spre publicare.

Datorită unei regretabile erori de tipografie, la caseta redacțională a numărului 5/1987 trebuie făcută următoarea modificare: Responsabil de număr: Călin Dan

---

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 1[illegible]0 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P. O. Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

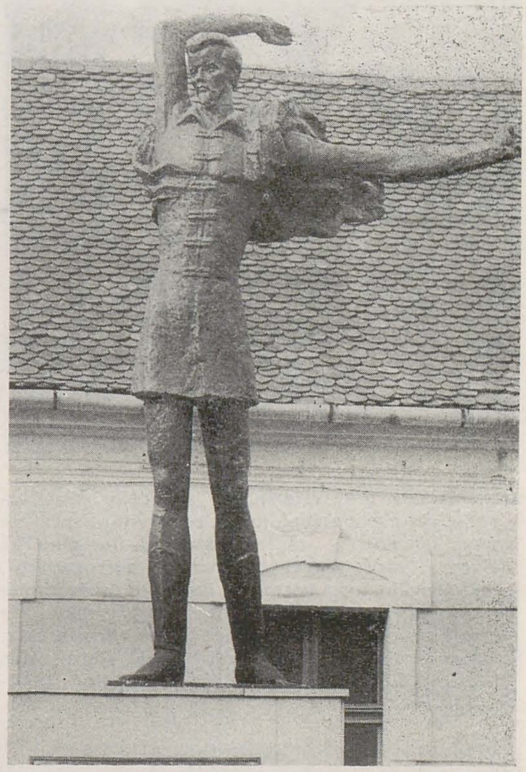
Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

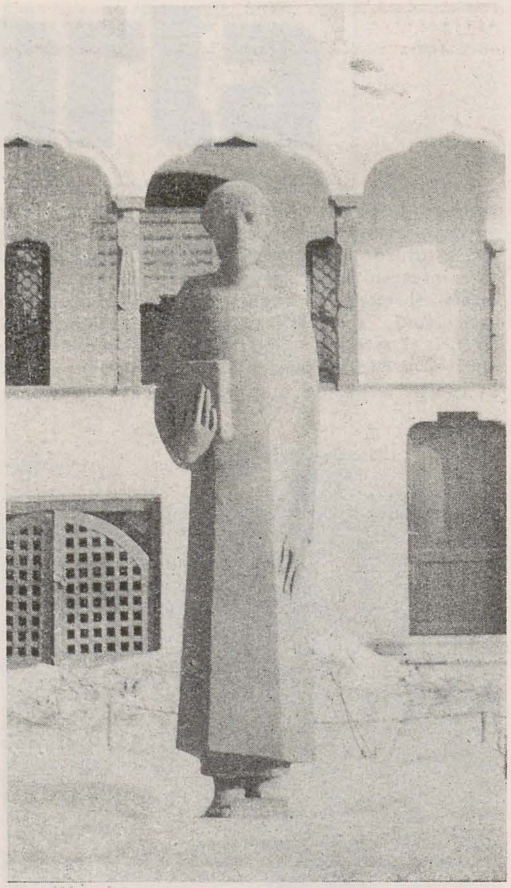
istorie și statui

Ca un reflex specific al democrației noastre socialiste, democrația culturii este una din izbînzile de netăgăduit ale contemporaneității românești. Dreptul de a participa direct, în calitate de creator și totodată și de beneficiar, la edificarea spiritualității epocii pe care o numim, cu legitimă mîndrie, « Epoca Nicolae Ceaușescu », este un drept al omului nou căruia societatea noastră îi asigură realizarea deplină a celor mai înalte aspirații de bunăstare materială, civilizație și cultură.

Climatul de intensă, constantă democratizare a tuturor domeniilor vieții, viziunea globală a dezvoltării armonioase și echilibrate a tuturor zonelor, a tuturor județelor și orașelor la scara întregii țări, interesul egal care se acordă, oriunde, modernizării și eficienței industriei, noii revoluții din agricultură, cercetării științifice, învățămîntului, culturii și artei dă chipu'ui României moderne un nobil și pilduitor caracter de unitate întru progres. În cadrul fertil, de puternică emulație creatoare,

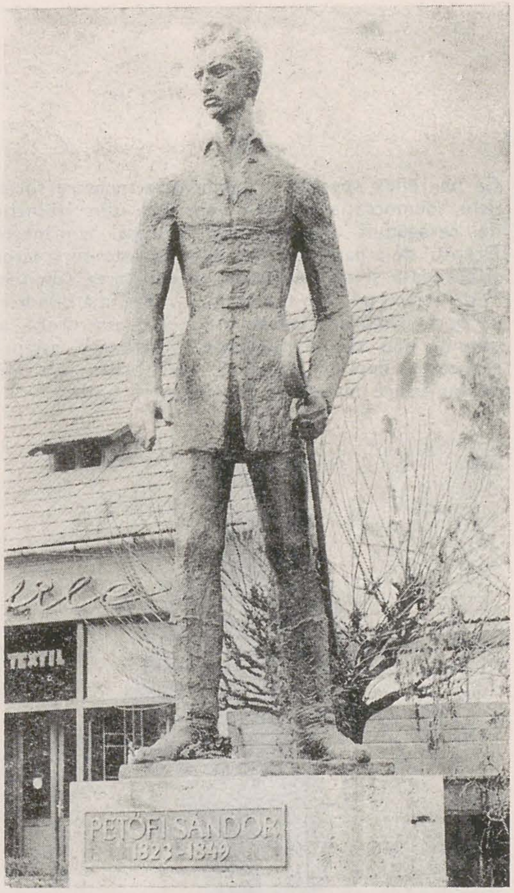


BALOGH PETER — Monumentul ostașului român (Sfîntu Gheorghe)
PAUL VASILESCU — Nicolae Bălcescu (Blaj)
SZOBOTKA ANDREI — Petőfi Sandor (Miercurea Ciuc)
GHEZA VIDA — Sfatul bătrînilor (Baia Mare)



de descoperire și valorificare ale celor mai valoroase resurse ale geniului și creativității specifice poporului nostru, cadru instaurat de gîndirea vizionară, profund revoluționară a personalității, nepereche în istoria neamului, care este președintele Nicolae Ceaușescu, cele mai largi mase de oameni ai muncii sînt chemate către cercetarea și promovarea noului în toate domeniile vieții, către prospectarea îndrăzneață a coordonatelor viitorului.

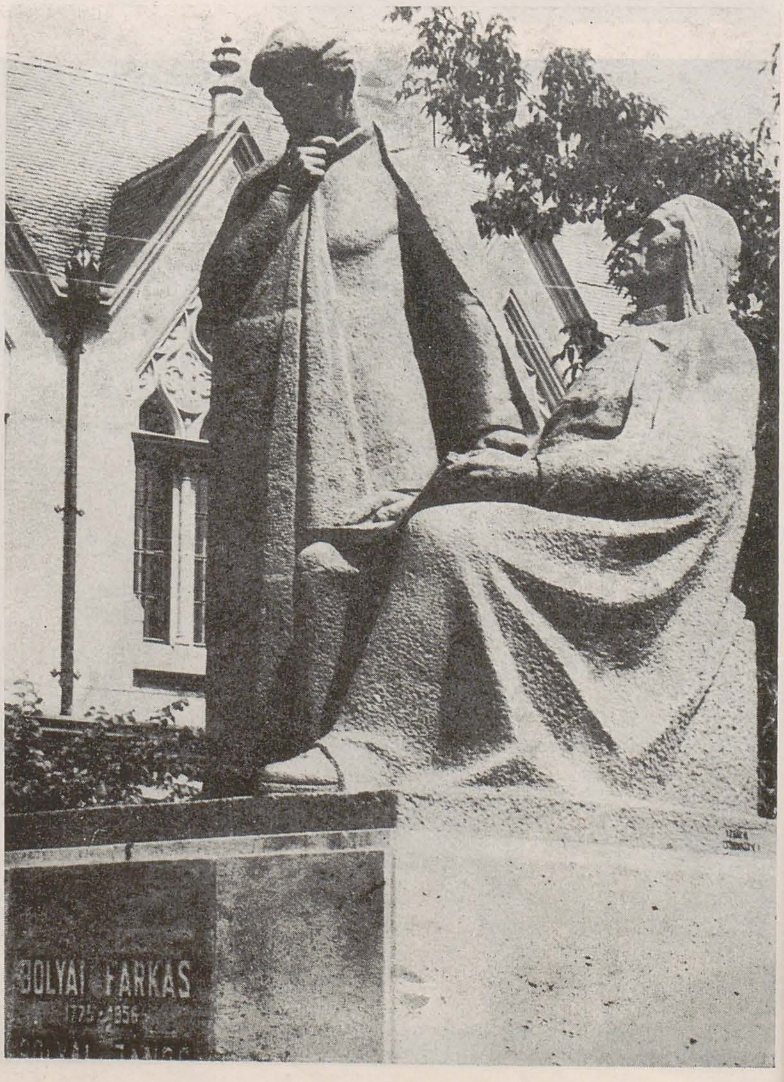
Putem astăzi spune, cu justificată mîndrie, că nivelul performanțelor atinse în industrie și economie, nivel care face ca mai toate municipiile capitale de județ să fie pe cale de a deveni competitive cu metropola, se oglindește și în dezvoltarea social-edilitară, în atîtea și atîtea ctitorii artistice. Şi dacă pentru nivelul cultural al unei perioade istorice și numărul monumentelor sale este semnificativ, să vedem că, an de an, zestrea de statui înălțate pe tot cuprinsul țării sporește, adunîndu-se în patrimoniul artei naționale alături de creațiile intrate deja în cartea de aur a istoriei moderne a artelor noastre plastice.
Realizate în întreaga țară, prin truda și talentul unor creatori aparținînd tuturor generațiilor de artiști de origine română, maghiară sau aparținînd altor naționalități, ele probează respectul și aprecierea pe care partidul și statul nostru le acordă muncii și capacităților tuturor cetățenilor României de azi, indiferent de zona în care-și desfășoară activitatea, de limba lor maternă. O deplină egalitate în dreptul la muncă și retribuție, proporția, justă în raport cu numărul, a drepturilor social-politice, dreptul la învățămînt și cultură se oglindesc iată — și realitatea o dovedește cu argumente palpabile — și în dreptul la artă. La Tîrgu Mureș sau la Miercurea Ciuc, la Gheorghieni, Baia Mare sau Oradea, închinate istoriei și culturii românești sau dedicate unor personalități culturale maghiare, monumente și statui, realizate de personalități de frunte ale sculpturii noastre, artiști de origine română sau maghiară pe care plastica noastră îi așează la locul, pe drept meritat, în monografia statuarei românești moderne, străjuiesc vechi vetre de cultură și civilizație. Alături de monumentele ridicate în întreaga țară ele dau chip și veșnicie istoriei, militînd prin forța și conciziunea imaginii artistice la unul dintre adevărurile de mare umanism exprimate de tovarășul Nicolae Ceaușescu: *După părerea mea istoria trebuie să servească — așa cum am mai spus-o nu odată — nu accentuării stărilor de lucruri negative, ci apropierii și înfrățirii dintre popoare.*
În acest spirit, la București ca și la Satu Mare, Cluj-Napoca, Timișoara sau Arad, la Iași sau la Constanța, artiști români sau aparținînd naționalităților conlocuitoare trăiesc și muncesc înfrățiți bucurîndu-se deplin de toate drepturile consfințite în patria noastră.



Şi, alături de cel al exprimării și învățării, cel al scrisului și lecturii, cel al cercetării științei și acela al cîntului, dreptul de a avea și a edifica monumente ne apropie prin limbajul universal al artelor formei și volumului.

arta

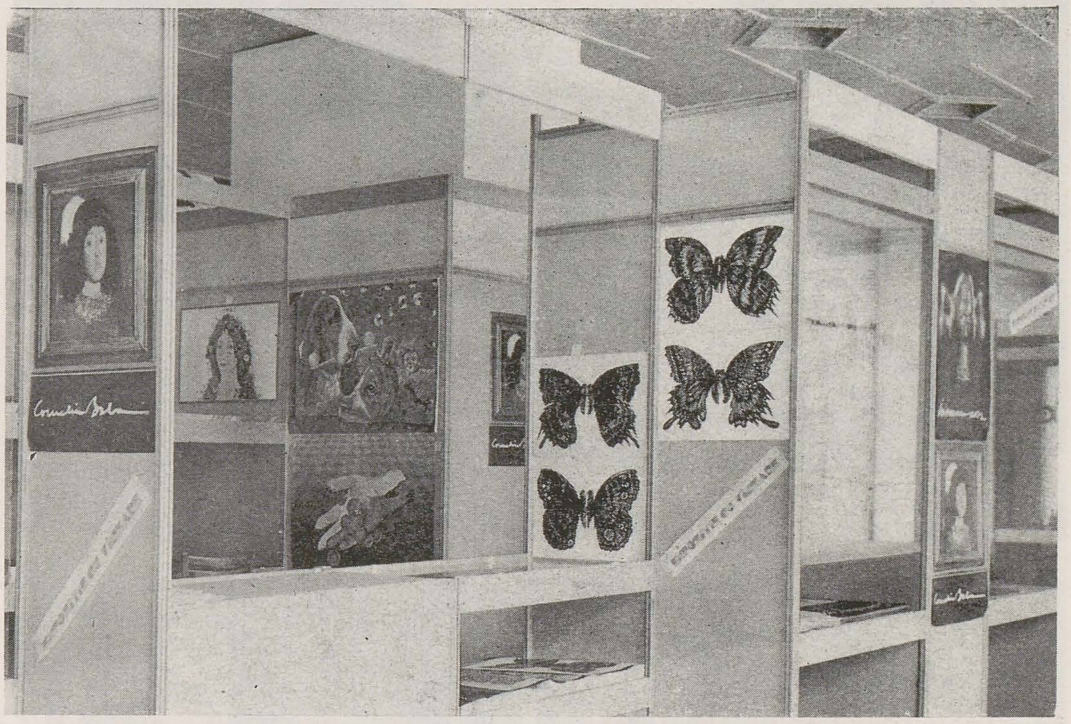
IULIA ONIȚĂ — Coresi (Tîrgoviște)
MARKOS ANDRAS — Petőfi Sandor (Cristurul Secuiesc)
IFTIMIE BÂRLEANU — Miron Costin (Iași)
ISZAK MARTIN — Familia Bolyai (Tîrgu Mureș)

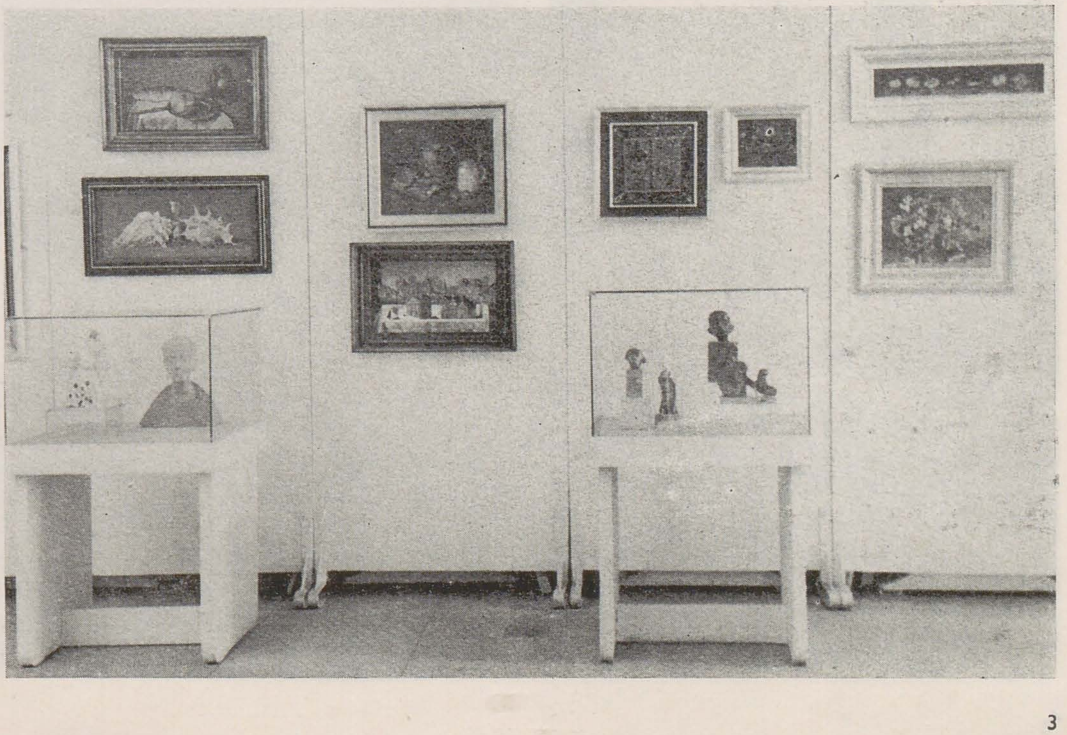


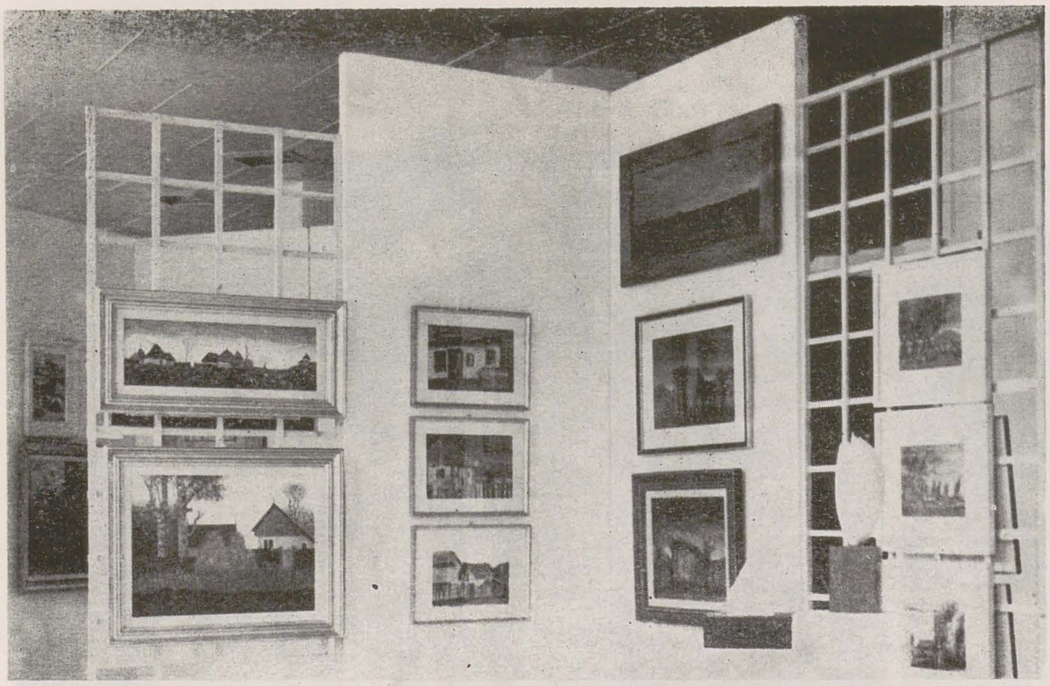
o «expoziție-magazin»

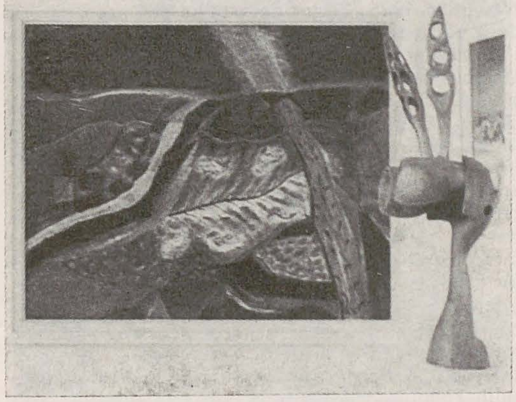
ileana pop

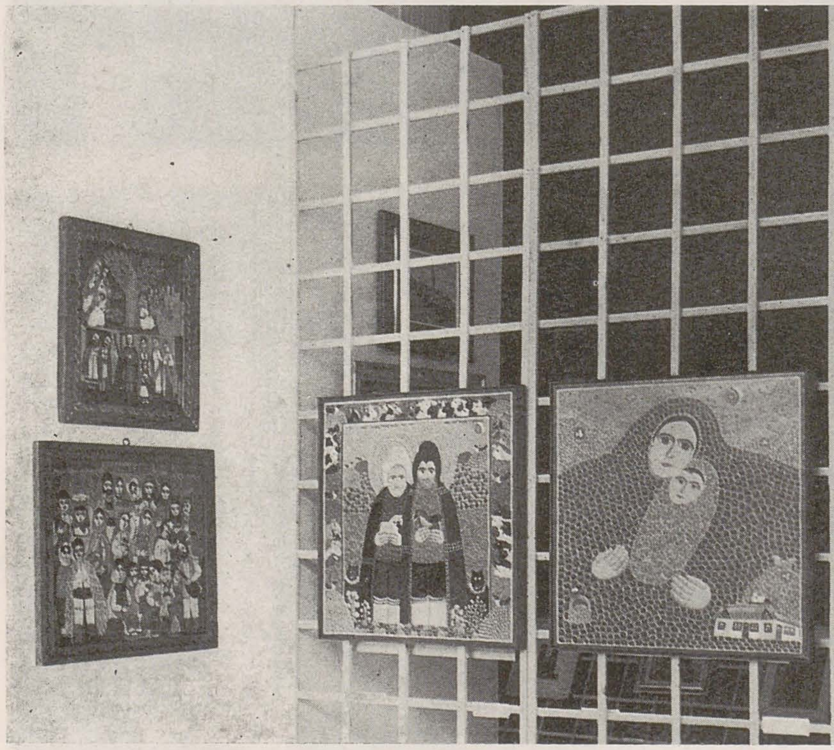
Născut în 1985, Tîrgul de artă se află acum la cea de a patra sa ediție; organizatorii lui, aceiași care l-au prezentat de două ori în 1985 și o dată în 1986 — Uniunea Artiștilor Plastici și Oficiul de expoziții al C.C.E.S., sensibili la buna primire pe care i-a făcut-o întotdeauna publicul, și-au asumat și în mai 1987 complicatul rol de gazde în sala Dalles, în speranța că, poate, publicul își va păstra și el entuziasmul. Experiențele anterioare s-au reflectat (discret) în acțiunea unitară a obișnuitei echipe de șoc, alcătuite din profesioniști ai unor activități dintre cele mai diferite, și s-au finalizat în formula de acum a Tîrgului, ce pornește, bineînțeles, de la structura lui «clasică»: standuri cu vînzare pentru vestimentație, accesorii de vestimentație și bijuterii, obiecte de sticlă și ceramică, publicații, corpuri de iluminat, standul Combinatului Fondului Plastic și cel de artă plastică. S-au păstrat, de asemenea, paradele modei, fondul muzical — menit a pleda și el pentru o parcurgere fără grabă a expoziției — ca și un loc destinat copiilor, renunțîndu-se, din păcate, la ideea unui afiș conceput special pentru această ediție.
S-ar putea vorbi însă despre o mai bună gîndire a spațiului Dalles-u'ui, în funcție atît de circuitul vizitatorilor, cît și de destinația diferitelor zone, rezervîndu-se, de pildă, unul mai generos acolo unde s-a înregistrat de obicei o mare afluență a publicului. Unei asemenea justificate măsuri de prevedere s-a datorat amplul stand al vestimentației, nesusținută la fel de generos de cantitatea (și calitatea) lucrărilor prezente (puține și suferind în majoritatea lor de banalitate). Situația a fost salvată, într-o măsură, de standurile alăturate de bijuterii și accesorii (unde s-a putut remarca o mare varietate de produse de pielărie) la care nivelul general este cu mult mai bun decît altădată. Bineînțeles că artiști participanți ca Țili Dumitru sau Rolando Negoiță «au sfințit locul», în timp ce Mircea Enache și Aurel Ierulescu au făcut, pur și simplu, o demonstrație de cît de în serios poate fi luată o problemă «ușoară» ca cea a creării unor seturi de brățări și cordoane (cu mai puține calități utilitare cît de sculpturalitate și spectaculos).
În apropiere, Combinatul Fondului Plastic a prezentat, de asemenea, produse de o suficientă diversitate, destinate publicului larg și poate, mai puțin pretențios, ce a apreciat, în mod special, cupoanele imprimate. Păcat că au lipsit acum corpurile de iluminat și frumos coloratele coli de ambalaj care la alte ediții au avut un real succes.
Este deja binecunoscut interesul constant pentru afiș manifestat de vizitatori, confirmat și de această dată, și ar fi de lăudat inițiativa prezentării în standul de publicații a unor afișe de expoziții de artă plastică românească (Corneliu Baba, Ion Irimescu, Viorel Mărginean) alături de afișe-calendar, afișe destinate iubitorilor de jazz sau afișe pentru camerele copiilor (în care ar arăta foarte bine, de pildă, cel semnat de Klara Tamas Blaier). Tot aici au fost expuse și felicitări, cele cu haz ale lui Mihai Stănescu, iar altele, destule, lipsite atît de haz cît și de calitate.
Cam modest standul destinat sticlei și ceramicei, care, cu toate eforturile de a prezenta ceașcă de ceașcă și farfurie de farfurie, nu a putut nici pe departe crea o impresie de abundență în ansamblul lui, mai ales că, aflat în plină lumină spre geamurile sălii, era destinat să fie văzut și din stradă, ca o ademenitoare reclamă a Tîrgului. Nu numai că nu a reușit să-i facă o bună reclamă, dar a constituit o zonă total neinteresantă și neincitantă a lui (excepție fac vasele «orientale» ale Luciei Maftei și poate, obiectele din sticlă prezentate de Horia Pușcariu și Lucian Butucariu).
În centrul sălii mari podiumul, ce amintește trecutele și vestește viitoarele parade ale modei, pare destul de golaș în afara momentelor în care prinde viață spectacolul atît de iubit de public. Primul dintre ele a fost organizat chiar în ziua deschiderii Tîrgului, beneficiind de o regie și un comentariu mai speciale, al doilea în ziua de 1 Iunie — prilej cu care a fost în sfîrșit folosit spațiul de joacă și desen, cu simeze proprii, rezervat prin tradiție de organizatori copiilor, și total ignorat probabil











de părinți —, urmat la scurt timp de ultimul. Cu mult mai vesel și colorat decît « colțul copiilor », aflat vis-à-vis de el, este standul jucăriilor destinat cu siguranță tot părinților, care probabil rezistă cu greu să nu-și facă cadou vreo jucărie creată de Ileana Timotin, Adriana Leonescu sau Mireille Sâmboteanu.

În afara unui total neinspirat mobilier, cert « inspirat » de cel rustic (dar atîta tot), sînt prezente, salvator, o serie de prototipuri semnate de Ion Popa, ce au darul de a mai popula zona, din nou prea generoasă, destinată puținelor corpuri de iluminat. Lucrărilor de artă plastică le-a fost rezervat spațiul de la etajul sălii Dalles, o soluție mai bună, s-ar părea, decît altele încercate anterior, pentru că prezintă avantajul separării practic a unei micro-expoziții ; pictura, sculptura mică și grafica au beneficiat în dialogul cu publicul, în afara unei expuneri destul de bune din punct de vedere al luminii și panotării, de o echipă de muzeografi gata să răspundă solicitărilor. Destinată unui public extrem de divers, această micro-expoziție, cu o explicabilă componență eterogenă și inegală, se bucură de participarea unor artiști ca Wanda Mihuleac, Ștefan și Constantin Găvenea, Ștefan Pelmuș sau Decebal Nițulescu.

De altfel, Tîrgul de artă este, în totalitatea lui, mai puțin o expoziție, cît un spectacol oferit unui public extrem de divers; într-o modalitate specifică, el reflectă, totuși, munca din atelierele plasticienilor, și, mai mult decît atît, posibila dimensiune cotidiană a artisticului.

tîrgul de artă

parăzile de modă

adrian-silvan ionescu

Te rog să nu vorbești de rău moda. Te-ai gîndit vreodată ce s-ar întîmpla dacă n-ar exista modă? Cum le-ar mai trece femeilor timpul? Despre ce ar mai vorbi? Viața ar deveni imposibilă pentru bărbați.

(Edgar Degas către Ambroise Vollard)

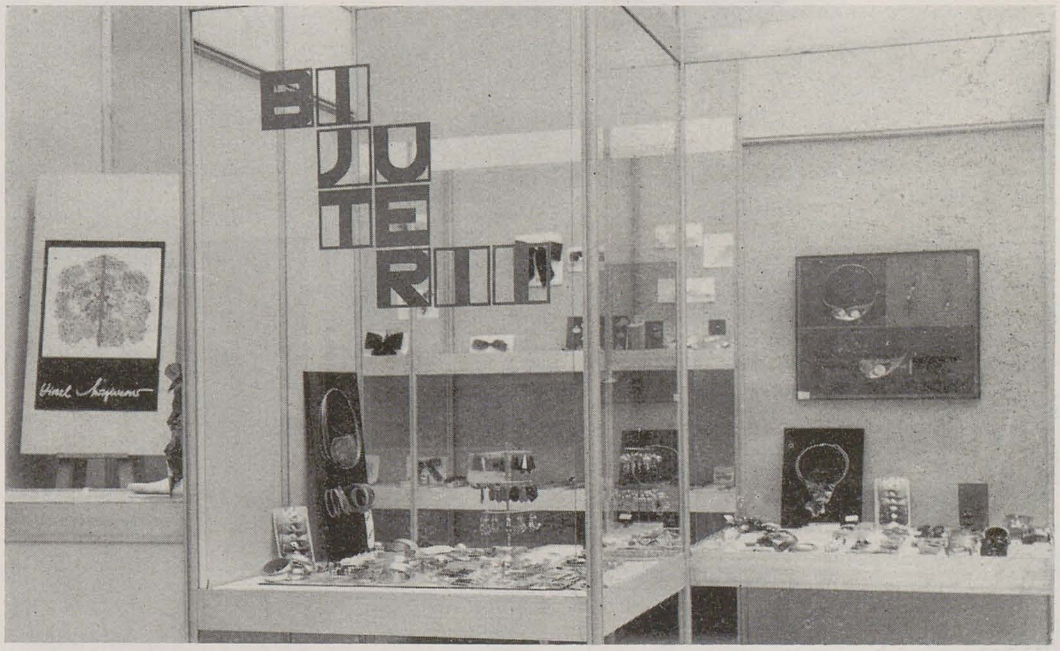
A IV-a ediție a Tîrgului de artă — deschis la Sala Dalles între 12 mai și 5 iunie — a debutat cu o paradă de modă ce a ținut loc de vernisaj. La această manifestare au participat următorii plasticieni: Liliana Aldea, Valentina Bardu, Gabriela Caraman-Coruț, Marilena Cange, Graziella Comșa, Bogdan Done, Constantina Dumitru, Georgia Lavric, Doina Levința, Carmen Liiceanu, Edith Lupea, Elena Haschke-Marinescu, Balcica Măciucă, Marian Nacu, Rolando Negoiță, Ioana Oncescu, Ana Pavlu, Irina Predescu, Carmen Rogozeanu, Svetlana Sușnea, Oana Tofan, Radu Vișan.

Dacă la parăzile și tîrgurile din anii precedenți au fost admiși și participanți cu altă pregătire decît cea de arte plastice, acum aceasta a fost condiția princeps de selecție — soluție judicioasă (nu neapărat pentru excluderea nonvalorilor și crearea unui «spirit de corp») căreia i se și datorează mai marea unitate a exponatelor sugerate pentru sezonul cald. Propunerile se înscriu între niște coordonate clare, comune, ce denotă posibilitatea artiștilor noștri de a fi originali și a realiza modele nemaivăzute și fără a lucra ca stiliști într-un birou de design al unei mari case specializate, care impune anumite puncte de « noutate » ce trebuiesc urmate cu strictețe, încorsetînd creația și făcînd concesii pieței. Astfel, se constată o tendință generală spre un suprematism vestimentar în jocul de alb-negru și în cel cubist-geometric al ornamentelor: pătrate, triunghiuri, benzi ce străbat oblic sau spiral rochia, petece diseminate pe suprafața bluzelor (la Balcica Măciucă, Radu Vișan, Oana Tofan). Față de alte parăzi sesizăm o mai mare coeziune între participanți în sensul unei egalități calitative și o congruență de viziuni. Sînt evitate excesele cromatice preferînd-se nuanțele pastelate, cît mai palide, cu orientare spre alb. Au dispărut și exagerările anatomice, umerii lățiți cu pernuțe de vată, șoldurile umflate de șalvari, veșmintele dezvoltate pe orizontală, largi și lălîi. Ne întoarcem spre o cumințenie a formelor, spre deja clasicele costume taior și « deux pieces », de lungime medie, ponderate ca gamă. Nu mai întîlnim nici antipozii de ținute prea sport sau prea elegante, de mare gală, fără nimic intermediar, așa cum apăreau alte dăți, de parcă nu ne-am fi dus existența decît între aceste două posibilități de petrecere a loisir-ului. Nu am mai fost agresați nici de blazere, jachete și salopete, în tonuri stridente, cu profuzie de catarame, ținte, belciuge, carabiniere, fermoare și buzunare, total inutile, dar care păreau că fac bine și dau un aer de « sportsman » de duminică; și nici cu inscripții, discutabile ca mesaj, imprimate pe piept în culori electrice. E preferată o eleganță discretă, chiar cu tendințe de sobrietate, ceea ce ne pare un mare cîștig. Acum ar fi fost momentul pentru distinsa noastră colegă cronicară Adela Marcu să-și aleagă ceva care să o prindă, corespunzător cunoscutelor exigențe vestimentare ale domniei sale (poate chiar cu imprimeu din construcții matematice).

Cu un an în urmă deplîngeam lipsa veșmintelor de tranziție, absolut necesare (pardesie) și a îmbrăcăminții de copii. Acum lipsesc total mostrele destinate bărbaților. De ce? Oare ei nu trebuie să se îmbrace după ultimele jurnale? Sau, în urma unui complot răzbunător al modiștilor (a cărui cauză nu o cunoaștem) sînt condamnați să-și încropească garderoba de la magazinele de confecții « de gata ». Ar trebui ca acești creatori să aibă o viziune mai de ansamblu și nu una restrictivă, afectată doar sexului frumos. Dar și în cazul lor s-a întîmplat ca unele modele să fie *deja vu*, de parcă autorilor le-a secat inspirația și nu au mai putut imagina nimic nou de la ultimul tîrg încoace. Avem chiar impresia că unele prototipuri, ce nu se vînduseră atunci, au fost prezentate din nou cu această ocazie — sperăm că sînt, totuși, piese care s-au bucurat de succes, repetate la cerere !

Între proaspetele și originalele modele ce au defilat prin fața noastră s-au remarcat cîteva cu un mai accentuat dramatism al croiului, al materialului și ornamenticii, rod al unei concepții foarte personale. Un veșmînt (căci e greu să-l numim

1, 2, 3. Aspecte din standurile Tîrgului de artă '87



RADU VIŞAN — *Vestimentaţie*

rochie semănînd mai mult cu un chiton grecesc), dintr-o textură imprimată, vaporoasă şi amplă, ce se plisa antichizant, creat de Elena Haschke-Marinescu, a avut o admirabilă evoluţie pe podium, prin fluturări evocînd-o pe Loïe Fuller şi revoluţia baletului din jurul lui 1900. Inserturile de frunze de piele pe pieptul de catifea al rochiilor Edithei Lupea aminteau tot de Art Nouveau şi de pasiunea acelei perioade pentru ilustrarea anotimpurilor prin obiecte ce ţineau de banalul cotidian (mobilier, lămpi, vitralii, îmbrăcăminte). Gabriela Caraman-Coruţ readuce nota-i caracteristică de vetust redescoperit, nedepreciat şi totdeauna «en vogue», prin elegantele şi rafinatele rochii simili-charleston în acorduri de negru şi aur (unde nu-l putem uita pe Mateiu Caragiale cu a sa scriere neterminată purtînd acest titlu al contrastelor preţioase). Veşmintele nobile ale Irinei Predescu, învăluite în aura lor de «belle époque», sînt rodul colajelor de texturi vechi reevaluate, suprapuse într-o aparentă dezordine de catifele, dantele, brocarturi, broderii sau fileuri de fir, peste care artista survine cu măiestrite cusături de mînă în gingaşe modele, accentuînd greutatea patinei timpului ce nu a obliterat materialele durabile ale altor vremi, ce pot şi azi să impresioneze prin şicul lor revolut, atunci cînd sînt bine şi cu gust întrebuinţate. Cam în acelaşi fel procedează şi Georgia Lavric, ea rezervîndu-şi privilegiul revopsirii în nuanţe grave, distinse, curtene, a resturilor de materiale salvate de la pieire iminentă. Compoziţiile ei au ceva din fastuozitatea îmbrăcămintii domniţelor valahe şi moldave din evul de mijloc, astfel că purtătoarele par coborîte din tablouri votive.

Nu putem să nu menţionăm şi insolitele podoabe făurite de Rolando Negoiţă din piele, cochilii, diverse roci fin şlefuite sau felii de lemn ale căror nervuri şi nuanţe incredibile dau efecte spectaculoase, reactualizînd astfel tipul de «bijuterie săracă» al finelui de secol XIX, în care se ingeniau orfevri de renume precum Vever, Tiffany, Lalique sau Fabergé lucrînd metalul şi pietrele nenobile la fel ca pe aur sau nestemate.

Deşi nelipsită de anumite inadvertenţe ale organizării în pripă la care contribuia şi colaborarea disjunctivă dintre personalităţi atît de distincte şi bine conturate, totuşi această paradă a fost mai reuşită ca altele datorită aportului balerinei Adina Cezar, care a coordonat mişcarea scenică (spre a nu mai vorbi de promiţătoarea ei apariţie, la începutul spectacolului, în chip de model, acoperită de cîteva imprimeuri), precum şi datorită textului prezentării conceput de criticul de artă Mihai Drişcu, punctat cu spirituale citate şi panseuri contigue modei, şi rostit cu har şi farmec personal de actorul Gabriel Iencec.

eugen tăutu

constantin chiriță

«neîncetat, fraților, bat un cîntec neterminat»

Artistul e tînăr, are 34 de ani, dar cine trece prin expoziția lui nu-și poate închipui că o singură viață a putut dura ceea ce se vede acolo. Arta lui, ca arta oricărui mare artist, e o artă cu canoane, dar canoanele lui nu efleurează nici o clipă extravaganța, nu duc originalitatea spre violență și stridență, ci realizează un fel de sudură forte, care împletește arta cu filosofia, cu biologia, cu fizica atotstăpînitoare, poate chiar revărsîndu-se în acea matematică pură, în acea geometrie carteziană, aproape de vis și fantastic, și totuși încărcată de valori uriașe. Ecuațiile lui, aproape toate căutînd esența și vectorul creației, sînt fulgerate de curbe geometrice, sau fulgeră ideea acestor curbe, fundamentîndu-se și împrumutîndu-se în simboluri-monadă, ca grupurile de atomi în moleculă. Rozeta gotică, bumbii din Săliște, cercurile de electroni își caută parcă singuri adevărul, ca o necesitate absolută între fracțiune și întreg, între particulă și cosmos. Și uneori, aceste desfășurări uluitoare de spirale și atomi, această geometrie foarte diversă și atotcuprinzătoare, această recompunere a luminii, această fantezie care parcă ar pleda pentru sinceritatea inviolabilă a materiei, se concentrează brusc și pasionat într-un figurativism de tip flamando-spaniol. Chipurile de o frumusețe sau profunzime tulburătoare se desprind ca un destin al monadelor primare. E necesitatea figurii umane, creație ultimă, supremă, pe care o aseamăn cu necesitatea vocii umane în ultima simfonie a lui Beethoven.

«Neîncetat, fraților, bat
Un cîntec neterminat.»

Eugen Tăutu bate mereu, cu toate secundele inimii și forței lui, un cîntec care nu se poate termina. Eugen Tăutu nu pictează tablouri, ci construiește o operă care, ca și monadele lui în tablouri, se integrează marii creații universale.

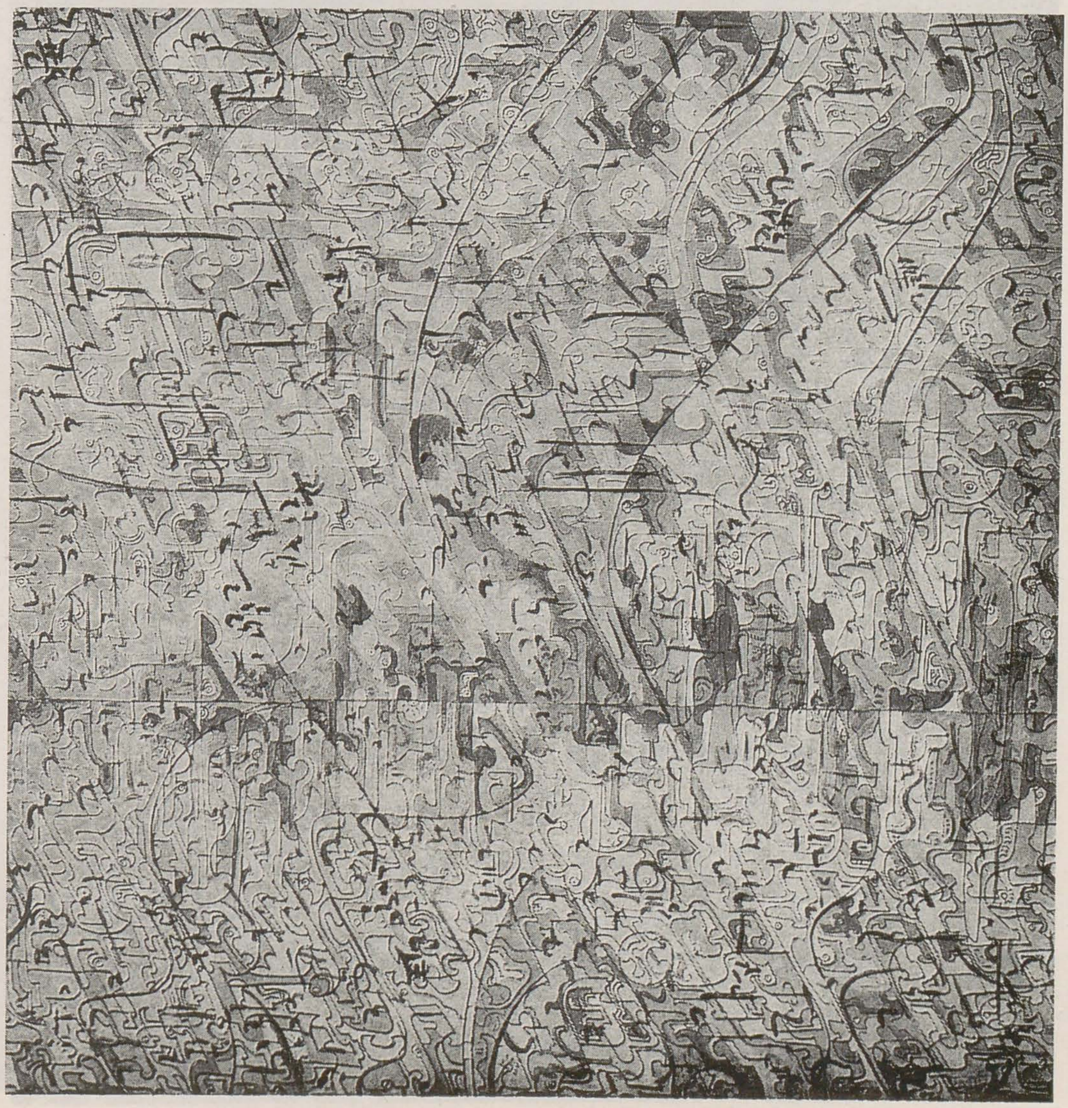
«România literară», 17 august 1979

dan hăulică

«chemarea spațiilor cosmice»

Există aici o nevoie de obiectiv, de impersonalitate introdusă în proiectul artistic și totodată, un mare joc, care lasă posibil un anumit proces de aleatoriu. Dacă sînt privite detaliile realizării, se poate vedea cum țesătura aceasta dincolo de simetriile ei, realizează diferențe de densități mătăsoase, ce ating o anume concentrare de bulboane. Altă dată se constată o anume rarefiere. În acest determinism al particulelor mișcătoare, pentru că este vorba aici și despre un cosmos de particule în continuă mișcare, revenind la adevărurile unei cosmologii pe care este greu s-o localizăm istoric, afluează sugestii ale Extremului Orient, întîlnindu-se cu altele, ale culturii mediteraneene, eline. Este vorba de o sinteză de cultură, în conceperea modelelor imediate. Eugen Tăutu este obsedat de visul de absolut al întîilor civilizații, pornind de la zigguratele sumeriene, de la piramidele Egiptului. Deci, o sete de primordial, o întoarcere pe firul istoriei, și în același timp, un fel de asumare a experienței artei moderne, simultaneismul lui Delaunay, de fapt tot ceea ce este aici palietare a suprafeței. «Fiul Universului» nu este echivalența în formă a antropomorfismului, care a operat milenii în arta europeană, dimpotrivă, impresia aceasta de adunare a bogățiilor-cosmice, în unicitatea ființei umane, pe care vrea să o traducă pînza, este echivalență în limbajul auster al unei geometrii care cîntă. O asumare, deci a unei experiențe, în același timp cu certitudinea că artistul se poate diferenția, ordonîndu-și opera ca o ființă autonomă.
Efortul lui Eugen Tăutu este semnificativ pentru preocupările contemporane. Structura geometrică se lasă corectată după niște tainice impulsuri vitale, materializate în modul la care se reduce compoziția, în întîlnirea unor corpuri, a unor elemente geometrice, ce se reliefează prin repetiția lor, în care intervine o corecție a curbiliniei, ca să realizeze, la nivelul ultim al particulei, o ațintire către sfericitate, către circularitatea primordială a lumii. Totodată se face loc mișcărilor de compresiune care dau o figură vitală geometriei, scoțînd-o dintr-o

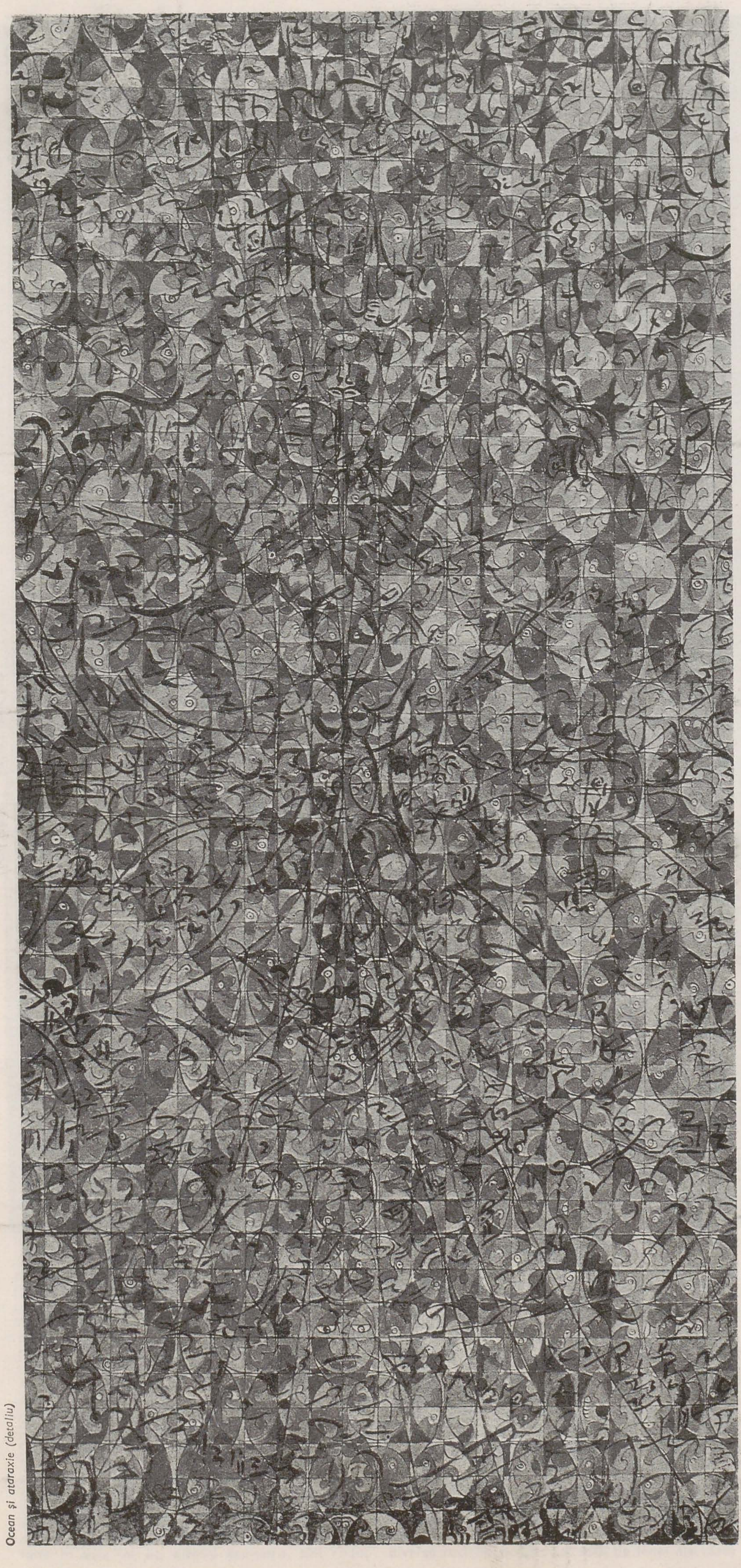
Ștefan Ludovic Roth



Planul arhaic

condiție de glacial ; deci, o ieșire din rigiditățile abstracțiunii geometrice, ascultînd de chemarea tainică a unui model vital.

Muzeul literaturii române, aprilie 1975



Ocean și ataraxie (detaliu)

ștefan augustin doinaș

o uriașă metaforă picturală

Fascinat de deliranta paradă a cercurilor și elipselor, de infinitezimalele degradeuri cromatice, de axele de lumină care străbat compoziția, de marile curbe care insinuează dilatări și contracții stihiale aproape ca o respirație, ochiul descoperă fără încetare motive și repere noi, le uită pentru a se abandona vertijului scînteietor al totului. Se « văd » acolo, în devălmășia aparentă, de fapt perfect cumpănită a expresiei artistice, forțele impalpabile ale Universului, orînduite în adevărate loji ale Materiei, decantînd-o, mîntuind-o în propriile-i izvoare obscure; sfere și vămi, suite de prăbușiri dureroase și înălțări extatice, cataracte de culoare și cavalcade de profiluri, vibrația surdă a imensității și pizzicatto-ul vesel al detaliilor, haosul primordial peste care scînteiază tiparele exacte ale Formelor, inculcînd exemplaritatea. Dar viziunea lumii dinafară e, aici, doar o primă treaptă. Ceea ce urmărește pictorul este mai ales o călătorie lăuntrică, investigarea spațiului fără întindere al lumii noastre interioare, aventura prodigioasă, specificul uman al Spiritului. Oglindă a profunzimilor noastre de vis și acțiune, de aspirație și realizare, de întîlnire cu hazardul și cu necesitatea, de necontenit alimentată din sine, exaltantă libertate și bucurie de a exista și crea, un diversificat și totuși mereu confluent pathos al capacităților umane — iată ce se « traduce » în această compoziție monumentală. O continuă pendulare solicitată, între analiza parcă moleculară a structurii, noastre și elanul integrator în Cosmos, iureșul cuceritor de spații și trepte spre desăvîrșire, divulgă reala semnificație a lucrării lui E. Tăutu, dimensiunea ei umanistă. Învățătura ispitită de hybris, Antichității, care pune omul ca « măsură a tuturor lucrurilor », amplitudinea universalității, care-i dinamiza pe oamenii Renașterii, logodite de o concepție modernă, de cantonare ascetică în limbajul formelor și țipătul culorii, — iată sinteza pe care am descifrat-o, nu fără a fi ajutat de comentariile strălucite ale celor ce au luat cuvîntul, în fața acestei opere de artă.

Salut în tînărul Eugen Tăutu o mare rigoare artistică. Și mă gîndesc, așa cum s-au gîndit și alții, la un spațiu adecvat pentru această compoziție, care să pună în valoare multiplele, excelentele ei calități.

nicolae manolescu

Dacă ar fi să caut tema secretă și esențială a acestor tablouri — atît de asemănătoare și, în același timp, atît de diferite — aș numi-o frica de inform, cu « pendantul » ei pozitiv, desigur: încercarea de a reinventa o structură a lucrurilor. Majoritatea pînzelor (unele de dimensiuni foarte mari) par rodul unui efort tenace și neînchipuit de conștiincios de a reconstrui, de la zero, lumea. Privite de aproape, ele ne izbesc ochiul prin densitatea spațiului plastic, prin geometria internă perfectă, prin minuția cu care e lucrat fiecare detaliu; privite de la distanță, tablourile seamănă cu niște faguri uriași, fiindcă toate celulele se ordonează în funcție de liniile de forță ale unei Idei, ca pilitura de fier care se strînge la capetele magnetului.

Densitatea spațiului plastic e atît de mare încît nu mai rămîne loc pentru goluri: geometria tabloului reprezintă o victorie fragmentară asupra informului.

Pictorul își « formează » lumea, dar viziunile lui — asemănătoare cînd cu niște călătorii printre forme armonioase și stranii, cînd cu niște descinderi în țări fermecătoare de vis, cînd cu niște hieroglife nostalgice — nu țîșnesc pur și simplu dintr-o teroare de haos, de dezordine, ci se desfășoară meticulos, cucerind pînza centimetru cu centimetru după un plan exact, matematic. Nu este nimic superficial, nici o grabă de a opune informului niște forme, materiei confuze o geometrie a spiritului, ci o înaintare răbdătoare și fără greș. În fața dreptunghiului de pînză, pictorul procedează ca un arhitect care măsoară distanțele și unghiurile, înainte de a construi, și care pornește, totdeauna, de la temelie. Ceea ce mi se pare extraordinar este că simetriile tabloului n-au duritate, nu sînt rigide, ci, dimpotrivă, pline de tandrețe; arhitectul e dublat de un poet: geometria se îndul-

cește în culorile liniștite și senine ale celei mai pure imaginații. «Filozofia» pictorului se relevă ca o bucurie de a contempla. El privește spre toată această lume de forme, spre acest fagure uriaș, nu numai ca un cititor de taine și de semne; înainte de a destăinui ceva, pictura lui seduce ochiul.

Luceafărul, 25 iulie 1970

ion vlad

reflexivitatea plasticianului

Acolo unde se păstrează parcă ecoul glasului lui Vasile Pârvan și unde mari profesori, precum G. Vâlsan, Sextil Pușcariu, Vasile Bogrea și, mai tîrziu, C. Daicoviciu au rostit prin prelegeri adevărurile cunoașterii pentru generațiile ce s-au succedat, în «Aula Magna» a Universității clujene, pictorul Eugen Tăutu a intrat definitiv prin două lucrări excepționale. Suprafețele i-au permis să conceapă o lucrare grandioasă pe care a numit-o *Fiul Universului*. Cum se știe, Eugen Tăutu nu e la prima compoziție unde reflexitatea formulează principii și prezidează o viziune cuprinzătoare, tulburătoare ca adîncimi și ca orizonturi ale căutării. Cine îl cunoaște pe Eugen Tăutu e ispitit să caute în sonetele și în fragmentele de sonet ale lui Michelangelo un corespondent pentru zborurile cugetării convertite în culoare, în desen și în reprezentări fulgurante, neașteptate ale lumilor («Cu pana și culorile de-a rîndul,/ rival temut naturii ne-ntrecute»). De altminteri, pictorul cultivă — ne îngăduim să facem cunoscută ipostaza de fel întîmplătoare pentru cariera artistului — poemul și, în special, sonetul chemat de meditația eminesciană sau de tonalitatea elegiacă a poeziei lui Lucian Blaga. Acum pictorul a elaborat și ridicat la dimensiunea Aulei de pe strada M. Kogălniceanu o lucrare unde se întîlnește obsesia lumii antice pentru echilibru și armonie, pentru o viziune controlată de geometrie și de esența Numărului. Proporțiile sînt nu doar un corespondent al cugetării matematice a anticilor sau a artiștilor Renașterii, mistuiți și ei de febra armoniilor născute din frămîntarea supremă. *Fiul Universului* vine parcă să confirme exegeza lui Matila C. Ghyka consacrată Numărului de aur și viziunii estetice cosmice a anticilor, exegeză trecută, cum se știe, prin rigorile și argumentele matematicii. Lucrarea aspiră la comunicarea unor mari simboluri: ale cunoașterii, definitorie pentru cugetarea noastră științifică, pentru spațiul spiritual contemporan; simboluri, spuneam, ale cunoașterii, ale lumilor ce caută perpetuu prin geometrie încrederea în demersurile ființei cugetătoare.

Nu cred că se putea afla o mai inspirată reprezentare a cunoașterii pentru un spațiu destinat, în Universitate, celebrării științei dăruite oamenilor și țării. Cercurile sînt treceri de culori dominate de un albastru precum al cerului luminat și privit de cugetătorul eminescian ce «grămădește lumea într-un singur semn». Semnul devine la Eugen Tăutu chiar imaginea Poetului-cugetător, înțeleptul și savantul tînăr prin forțele inepuizabile ale gîndirii.

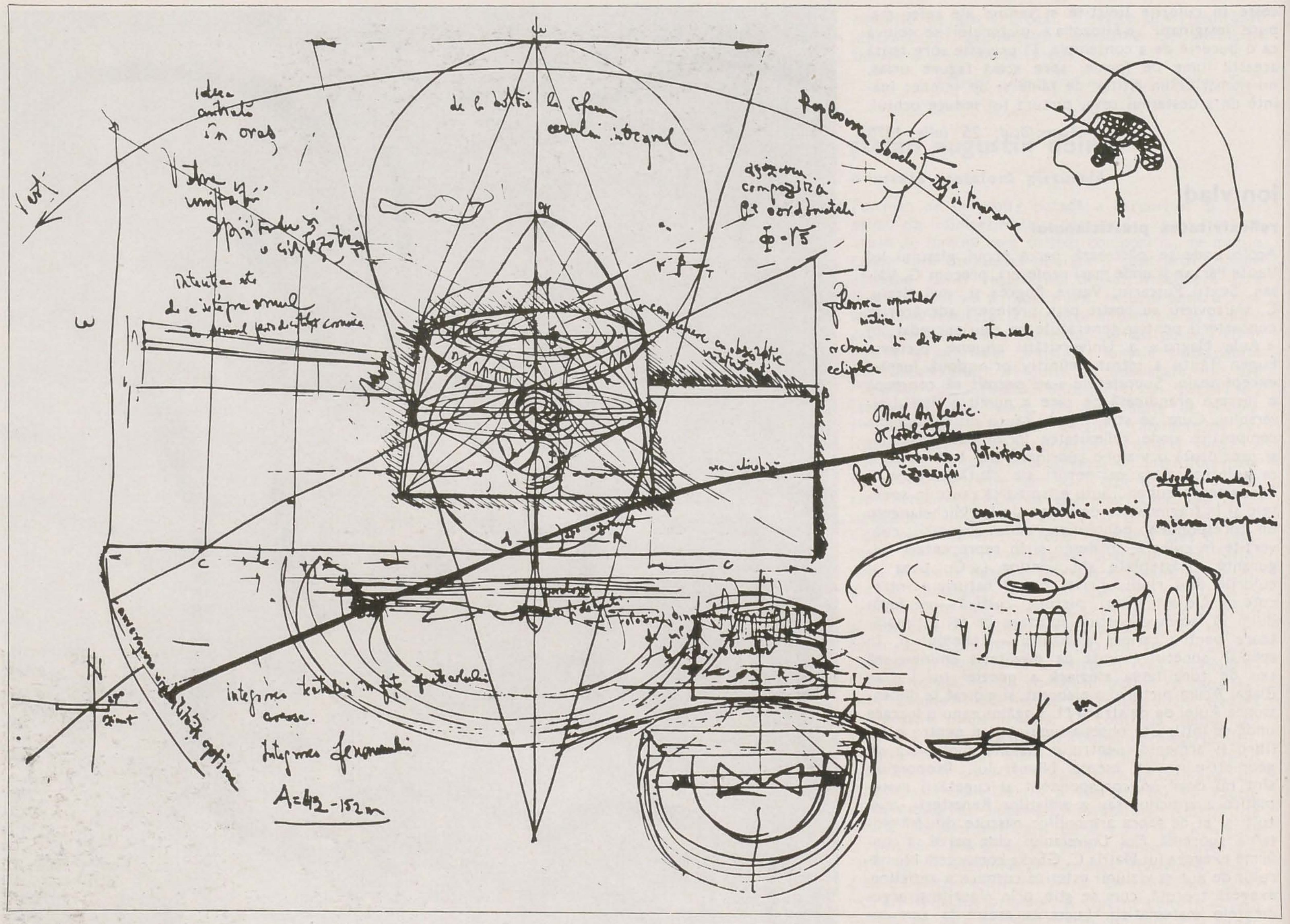
În consonanță, cea de a doua lucrare realizează simbolul luminării, al omului ce-și asumă prin sacrificiu comunicarea spre fiii neamului său.

E Gheorghe Lazăr adresîndu-se unei lumi edenice parcă, alcătuite din femei și copii. Sînt, desigur, crîmpeie din visurile dascălului reîntors în vara anului 1823 la Avrig pentru a muri printre ai săi. Om al luminilor, format la școala învățaților veacului al XVIII-lea, Gheorghe Lazăr e și un om al Renașterii prin setea de a afla și de a transmite în limba poporului său, proiectînd acea «Academie cu știință» de la Sf. Sava, trăind intens zilele ridicării lui Tudor Vladimirescu fiindcă era absolut firească întîlnirea cugetului cu revoluția. În pînzele lui Eugen Tăutu soarele străjuiește luminînd fețele de copii, aureolînd chipul de om ce se sacrifică pentru semenii săi.

În «Aula Magna» a Universității, unde ne întîlnim și acum, urmînd unei tradiții pilduitoare pentru cei de azi, Cugetătorul și Dascălul din cele două lucrări gîndite și elaborate cu îndelung efort și cu inspirată lumină, tradusă în culoare și în semn, prezidează festivitățile noastre. Cuvîntul ce va fi rostit în numele științei și al formării unor oameni pentru o lume a cunoașterii. Dacă aceste lucrări ale lui Eugen Tăutu sînt acum o realitate contemplată, faptul de cultură îl datorăm inițiativei și sprijinului organelor de partid și de stat ale județului și, nu în ultimul rînd, Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Universitatea le e tuturor recunoscătoare.

«Contemporanul» 4 martie 1987

Prometeu (detaliu)



Proiect de artă monumentală

Stihar

dumitru radu popescu

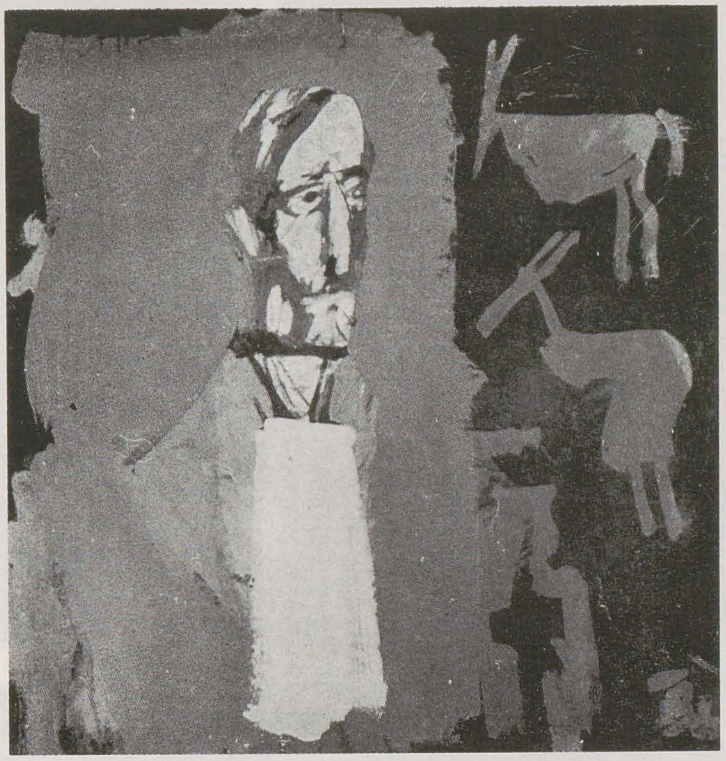
riga cu sînge galben

Exteriorul, interiorul, exterioritatea, interioritatea — ce jocuri, ce culori ! Ca și timpul, ca și istoria. Nu, nu zîmbiți. Eugen Tăutu e un singuratic. Nu intră într-o școală, a altora, într-o manieră, a altora — nu e nici măcar dintr-un cin, au bisericuță laică. El își poartă propria sa manta. Poate el vede ce nu vedem noi (sau ce nu văd eu, de !). Să dăm un exemplu: sîngele. El (sîngele) s-a dovedit pînă acum a fi de mai multe feliuri: roșu, ca la tot natul, albastru, ca la celesta nobilime, și galben. (Să nu uităm sîngele galben al lui Agamemnon, regele scurtat de cap cu barda de soața sa). Sîngele adică fiind elementul primordial al viețuitoarelor, al vietzi, precum seva iaște... O clipă, vă rog ! La Eugen Tăutu cum arată acest fluviu divin? Sărurile, metalele, timpul, genele, atomii, stelele, cromozomii? Cromatic, în crinoline, vălțuind.

Și încă un cuvînt. Rar ne-a fost dat să-i vedem în toga lor de lumină pe unii dintre marii cărturari și marii ctitori ai neamului nostru. Priviți colocviul imaginat de Eugen Tăutu... Evidentă și aici nu doar știința artei sale de mare portretist, ci și vibrația autentică a patriotismului său înalt ! Și încă ceva: uruitul constelațiilor, șoapta luminilor stelare, tăcerea aflată la pîndă deci în burta atomilor etc. ! — toate își au un rost parcă doar atunci cînd nucleul forțelor misterioase, Omul, își proclamă propria sa lumină și prin propriul său cuvînt dezleagă tăriile, legiferîndu-le. Ambiția (și reușita !) lui Tăutu vine (vin) dintr-un program extrem de ambițios, urmărit de ani de zile cu tenacitate și răbdare. Eugen Tăutu — sigur ! — nu știe ce e șușa.

Nu încercați să-l învingeți ! El, Tăutu Eugen, artistul, riga cu sînge galben, care nu cucerește cu sabia cetăți și neamuri, ci cucerește taine și vede ce nu vedem noi, cucerindu-ne pre noi, cești oameni, da, el nu poate fi biruit de nici o ordine, au armie, au confrerie... Doar iubirea sa supremă, Culoarea, ce dă culori ceasurilor, și ultimei zile, îl poate domoli, și poate așterne în el pustiul. O, dar pînă atunci, boieri dumneavoastră, Eugen Tăutu mai are în fața un secol de culori.

1 martie 1987



pp. 11, 12, 13, 14 reproduceri din expoziția de la sala Dalles

ilie boca

ruxandra balaci

« Trebuie ținut minte că un tablou — înainte de a fi un cal de luptă, un nud feminin sau oricare altă anecdotă — este, în esență, o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine ».

Maurice Denis

Biunivocitatea tradiționalei relații fond-formă își pierde realul conținut în pictura lui Ilie Boca, realizîndu-se în schimb, în modul cel mai firesc, congruența « formei-culoare » cu însuși sensul imaginii.

Element vectorial în pictura sa, « forma-culoare » generează și amplifică, suportă și completează efigii umane eliberate de toate avatarurile unui figurativism servil.

Reprezentarea omului sub auspiciile căreia se plasează preponderent pictura lui Ilie Boca rezultă din îmbinări grafice generos conturate și pete de culoare structurante (concomitent culoarea construiește dar se și autonomizează); rezultă, de asemenea, din sintetizări expresive operate la nivelul formei, detașată marcat pe fonduri inechivoce, agrementate cu tușe foarte libere gestual, foarte picturale, îndepărtate însă de zona incidenței periclitante cu artificiozitatea.

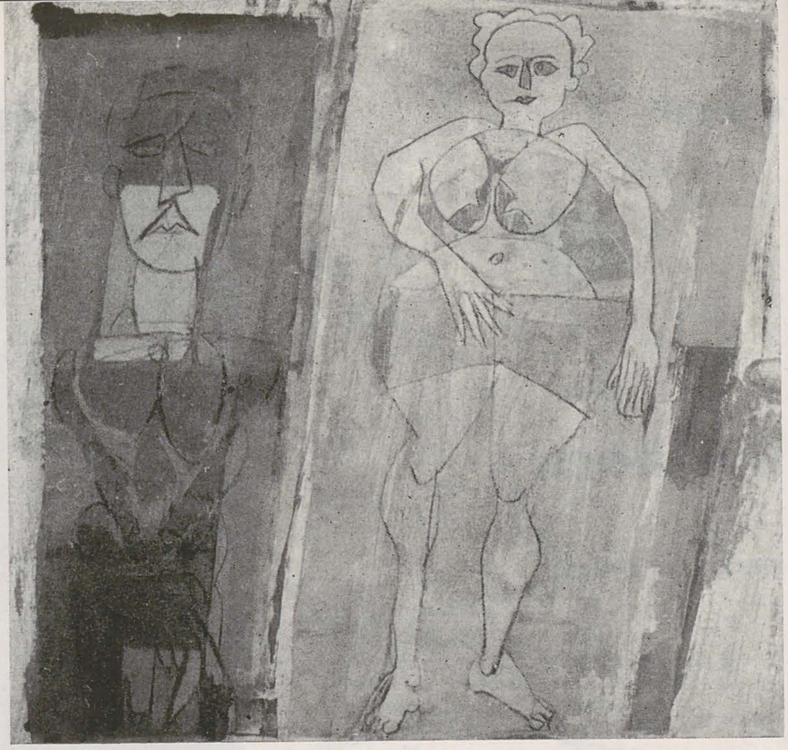
Preocupările vizînd sfera experimentărilor cromatice (dozajul culorilor, căutarea unei accentuate expresivități coloristice, asonanțe prețioase de roșu sonor, albastru electric, violet intens, galben percutant, integrate în negruri sau griuri absorbante) nu eludează niciodată dialogul subiacent cu dimensiunea umană.

Umanizarea formelor (chiar în condițiile sintetismului operant activ menționat), departicularizarea « personajelor » afirmă statutul emblematic de arhetipuri al figurilor lui Ilie Boca (amintind uneori de enigmaticii idoli din insula Paștelui). Se poate identifica o « periodicitate » a portretului (v. « Polipticele »), o recurență a motivului uman deposedat de calități fizice explicite prin echivalarea lui în zona purei elasticități.

Extragerea din contingent, din rețeaua unor repere imediate, investirea cu tracte arhetipale se săvîrșește și prin izolarea, spațializarea figurilor în imagine, independent de orice accesoriu. Tot ceea ce ar fi putut trimite nemijlocit la obiecte aparținînd unei realități determinate este convertit în « semn ». Semnele sînt tot atîtea prezențe singularizate, elevate la rangul de personificări prin caractere conotative dincolo de orice fel de aderențe anecdotice. Tentația epurării, regăsirii unei forme arhaice primordiale, transfigurării obiectului în simbol este cu atît mai evidentă în prezențele cu caracter polisemic extrase din mitologii ancestrale (acvila, șarpele-balaur, femeia-diavol, calul înaripat, etc.).

Există și un registru al tonului teatral în pictura lui Ilie Boca. El se datorează pe de-o parte spectacularității expunerii în spațiul totdeauna generos al sălii Dalles (cadraje suspendate, succesiuni scenografice de imagini), pe de altă parte « măștilor » antropomorfe și nu în ultimul rînd *pathos*-ului cromatic reținut în limitele unei concentrări potențatoare. De aici derivă forța expresivă, energia vizuală a « formei-culoare », permanent redevabilă în subteran unor structuri ordonatoare, vizînd figurativitatea conținută.

Pictura lui Ilie Boca depășește forma plastică pură în măsura în care transcende și limitele unei imagistici exclusiv reprezentaționale, țintind spre asimilarea și înglobarea esențială a ambelor în termenii unei moderne și foarte viabile echivalențe fond-formă, așa cum am subliniat inițial.



un artist autentic

olga bușneag

Cei care mai au încă prejudecata marginalizării artei în provincie vor descoperi cu uimire și încîntare în Ilie Boca — care trăiește și lucrează la Bacău — pe unul dintre cei mai autentici artiști pe care-i avem, iar în expoziția sa de la Dalles un fascinant spectacol vizual. Tablourile se înlănțuie, se susțin unul pe altul și toate la un loc formează o singură, fără de sfîrșit, operă. Fiecare piesă pare doar un fragment dintr-un univers realist și fabulos în același timp. Și, paradoxal, unitatea profundă a acestei arte se descoperă tocmai în uluitoarea ei diversitate.

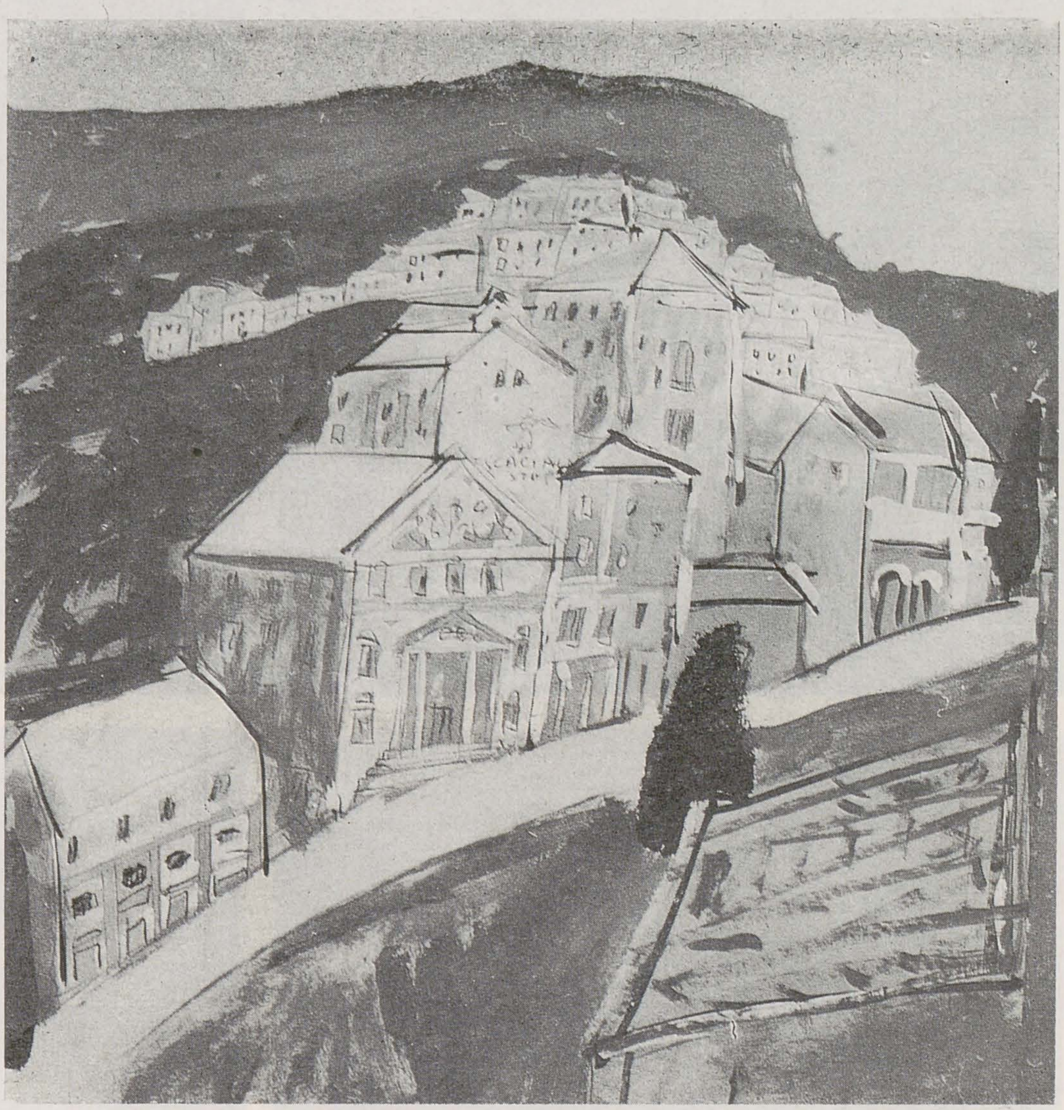
Sursele inspiratoare ale picturii lui Ilie Boca sînt și ele extrem de variate: laconismul sintetic al picturii rupestre, vraja stranie a artei etrusce, prestigiul statuarei antice, stilul concis al xilogravurilor populare, candoarea vechii picturi țărănești, farmecul vetust al fotografiilor de epocă, prospețimea expresivă a artei infantile, toate sînt retopite în sinteze noi. Motivele iconografice și personajele grotești trimit adesea la imageria populară, la parfumul ei frust, iar capetele de lup, șarpele, pasărea — bestiarul său obsesiv — poposesc aici din lumea heraldică a istoriei și mitologiei populare. Sînt elemente de care artistul uzează în modul cel mai liber, ca mijloace de expresie poetică, toate ecourile, — folclorice sau culturale, — fiind trecute prin experiența și viziunea unui artist modern căruia îi este organică o anume inflexiune neoexpresionistă, Ilie Boca posedînd acea forță particulară care-i permite să asimileze ceea ce este profund și peren în tradiții și să rețină ceea ce e viabil în avangărzi.

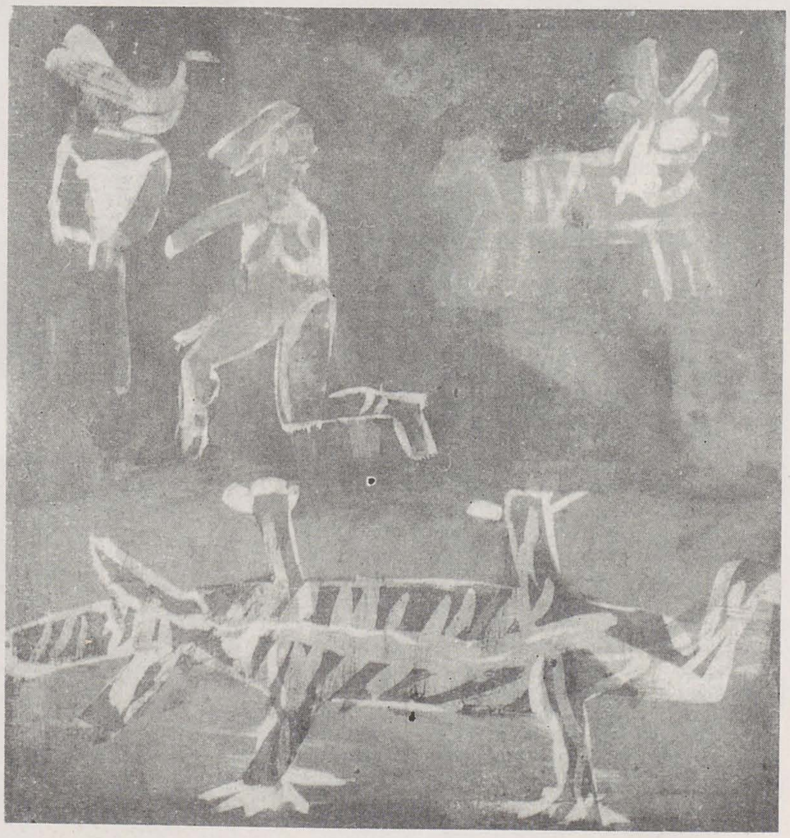
Între ciclurile expuse în sălile Dalles figurează și cîteva din seria intitulată *Palimpsest*. Un concept simbolic, un generic pentru întreaga expoziție — căci el acoperă întregul ei teritoriu, fundamentînd misterul și seducția imaginii. Transparențele și efectele de palimpsest califică această pictură imprimîndu-i o savoare și o frapanță particulară; ele te mobilizează să purcezi la o *cercetare arheologică a imaginii*, la explorarea stratigrafică a suportului, la o cercetare a nivelelor de profunzime și de suprafață ale operei. În urzeala tabloului, în latențele lui, tresar semne cețoase, palpită configurări sau fragmente de figuri anulate. În memoria ei densă suprafața adăpostește forme nedeslușite sau « prezențe » distruse; umbre a căror energie iradiantă nu s-a stins încă. În cîmpul imaginii, în jurul motivului dominant, răsună mai totdeauna murmurul vag și neîntrerupt al evenimentelor ce l-au populat odinioară. Metamorfoza continuă a suprafeței îți revelează dincolo de subiectul actual al tabloului « urmele » unei istorii demult îngropate în straturile sale.

Dacă Ilie Boca are un instinct robust, infailibil, el devine un adevărat și mare pictor grație acestei tehnici complexe de « palimpsest », grație unui efort experimental continuu, unor complicat manevre de ,,ispitire'' a disponibilităților expresive ale materiei. Începînd cu trecerea pigmentului printr-o mașină de măcinat, mixînd apoi diferitele « medii » și supunîndu-le unor procedee alchimice de artizan al evului de mijloc, el ne oferă în cele din urmă aceea rafinată materie mată, proaspătă și transparentă, care este « grifa » artei sale. Cartonul este și ele săpat în adîncime pentru a obține alte calități și noi vibrații. Trăirile, stările afective, înalta combustie a spiritului sînt susținute și comunicate de starea de pathos a meseriei.

Această pictură care ne este atît de apropiată, atît de familiară și care pare a izvorî direct din latențele suportului atinge izbîndirile ei supreme în trei cicluri: ciclul « peisajelor italiene », în care se includ cîteva din piesele cele mai atașante ale expoziției, adevărate fragmente de frescă prerenascentistă; cel al « personajelor » monumentale, — victorii, sybile, maternități arhaice sau figuri cu alură enigmatică de cavaleri medievali, — și ciclul închinat « unanimului nostru înaintaș fără nume, satul românesc », Boca plăsmuindu-l — ca să-l cităm pe Blaga — « din amintire trăită și făcînd oarecum parte din fenomen ».

Pictura lui Boca, frustă și rafinată în același timp, extinde teritoriul artei românești, proiectînd asupra lui o gravă, profund modernă poezie.



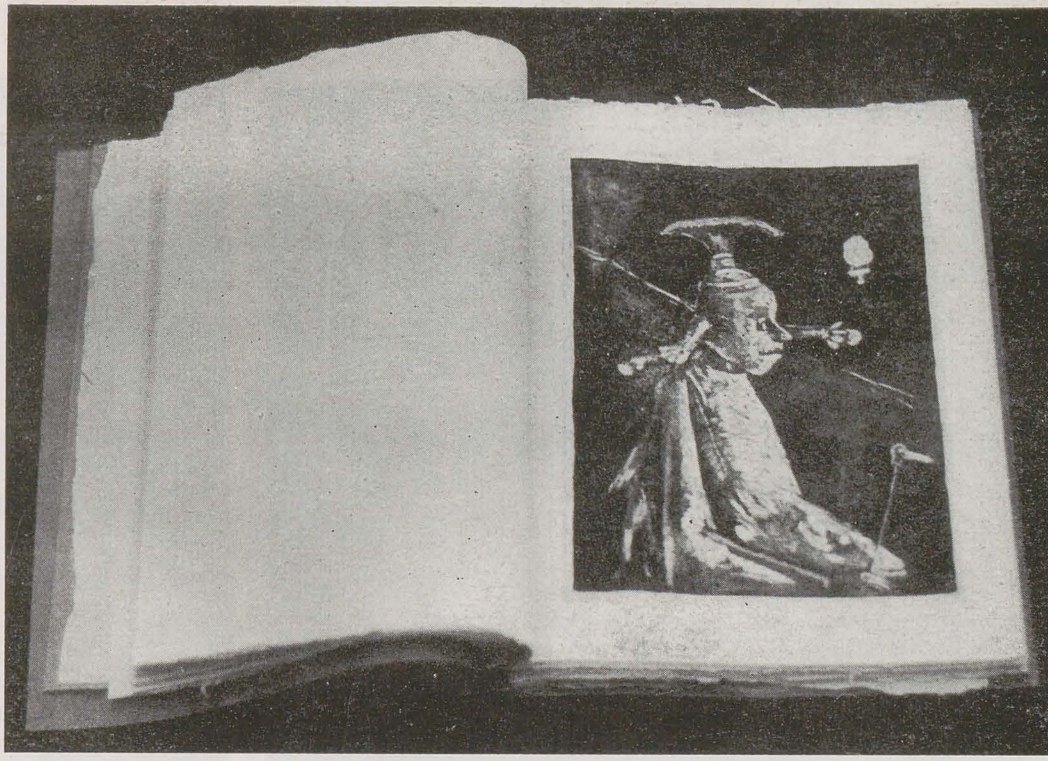


cronica

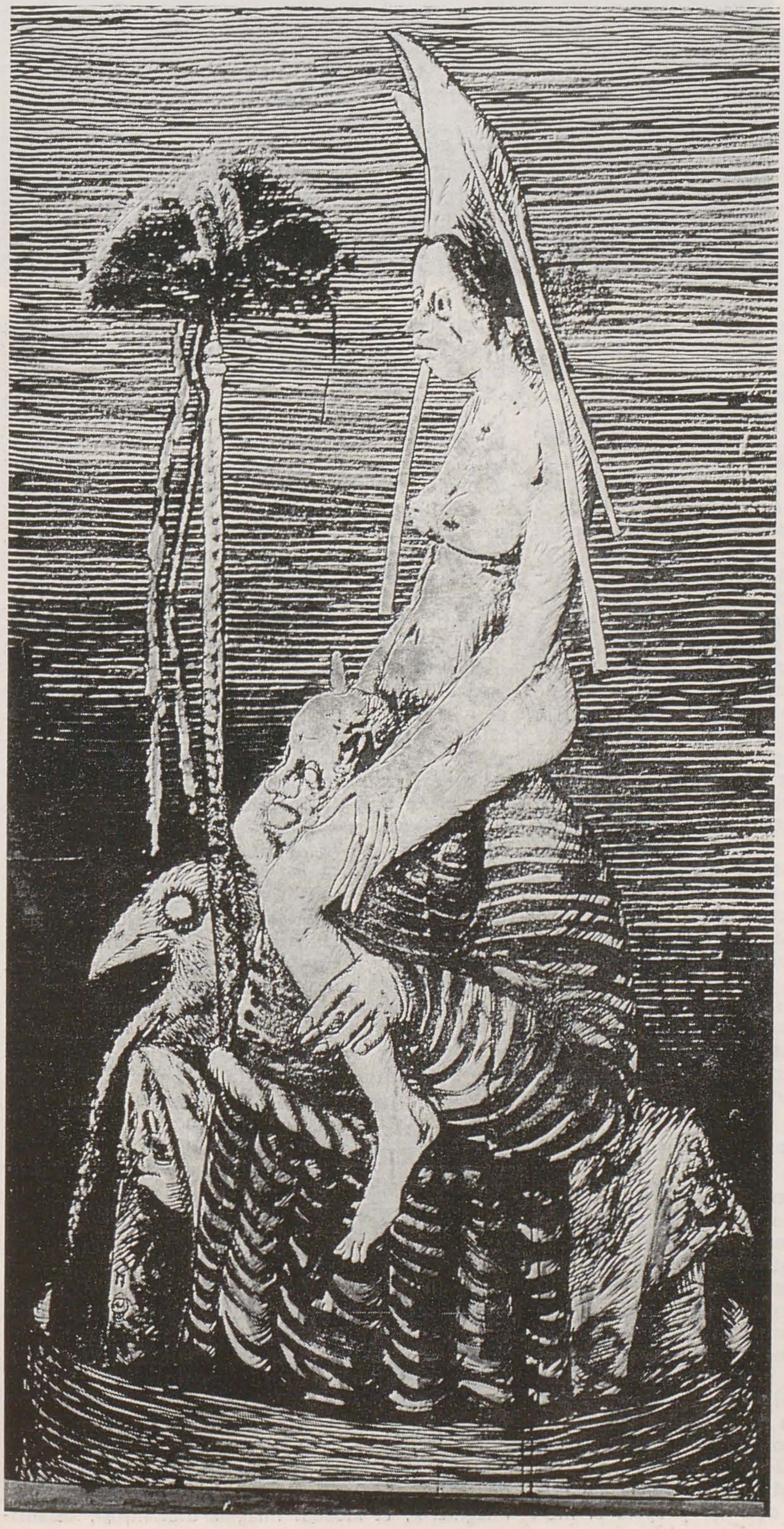
patru cavaleri ai melancoliei

andrei pleșu

Trei pictori și un sculptor, purtați de instinctul unei înrudiri de principiu, s-au decis să expună împreună; pictorii aduc desene, sculptorul — sculpturi. Dar sculptorul este dintre aceia care desenează abundent înainte de a-și finaliza lucrările, așa încît putem spune, fără greșeală, că cei patru sînt uniți, în primul rînd, printr-o adeziune intimă, printr-o matură reverență, față de spectacolul liniei și al tehnicilor grafice în genere. Cu aceasta, sîntem, de la bun început, într-un teritoriu melancolic. Desenul stă, dintotdeauna, sub amenințarea unui nemeritat « minorat », ca și cum nu s-ar fi născut decît pentru a se înscrie « funcțional » în preliminariile unei creativități majore, mai impozante. Chiar tratat ca « autonom », el riscă să devină, prin relativa lui comoditate, inflaționar, un soi de « mereu-la-îndemînă » al virtuozității, o facilitate pe care vedetele o adoptă rapid, cu o

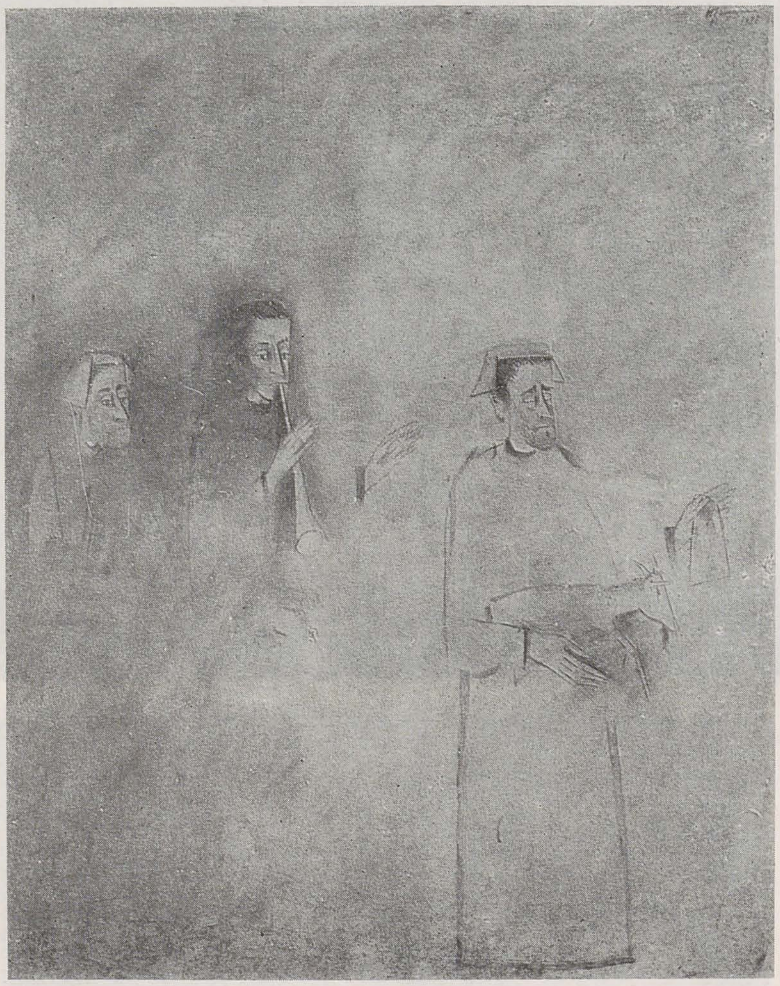


ȘTEFAN CĂLȚIA — Carte de autor



ȘTEFAN CĂLȚIA — Desen

ȘTEFAN CĂLȚIA — Vînzătorul de curcani



grație superficială, imediat dispusă a lăsa în urmă jocuri grafice de ocazie, tocmai bune pentru zelul rentabil al colecționarilor.

Era firesc ca un veac de gherilă artistică — cum este veacul nostru — să treacă neatent pe lîngă cumințenia, școlară în aparență, a desenului de atelier. De la o vreme totuși, se simte în aer un curent recuperator. Severitatea virilă a conturului, pe care istoricii de artă o pot urmări, fără întrerupere, din antichitate, de la Parrhasios pînă la Ingres și Degas, vine să disciplineze, cu o necesară fermitate, juvenilitatea, uneori incoerentă, a pieții artistice contemporane, fascinația ei pentru spontan, pentru formularea de primă instanță, pentru gestica zgomotoasă, suficientă sieși, a abilității. Desenul ne poate reînvăța să obținem rafinamentul fără a cădea, neapărat, în sofisticare, dar și fără a rămîne la strictul « scandal » al promptitudinii temperamentale. E ceea ce se încearcă în expoziția de față. Patru artiști își fac, liniștiți, meseria. Respectul meseriei, al meseriei aplicate, tenace, mergînd uneori pînă la pedanterie estetizantă, e, iarăși, un posibil « gen proxim » la care participă fiecare din cei patru expozanți. Tehnicitatea lor nu se sfiește să atingă, în treacăt, artizanalul; dar, pe de altă parte, o melancolie de fond, o îngrijorare fără obiect propriu-zis, pare a le încetini verva, exilîndu-i printre himere, vise indescifrabile și triste, asupra căror nu au decît puterea talentului...

Patru artiști — patru « obrazuri » diferite ale melancoliei. Ale unei melancolii care ține, totuși, să aibă stil, să se prezinte dinaintea publicului în vestmîntul cuviincios, ba chiar seducător, al unei frumoase petreceri. La răstimpuri, în efortul de a se machia convenabil, melancolia poate chiar să uite de sine, pentru a ne întîmpina cu un zîmbet destins, zîmbetul, fără dată, al plăcerii pure.

*

Vladimir Zamfirescu își articulează melancolia în gamă lirică. El se desfășoară pe panouri de o diafană amploare, lăsînd linia să curgă neconstrîngător de-a lungul formelor, astfel încît melodia suavă a informulabilului să nu se tulbure. Patru siluete umane enunțate generic, pe un fond îmbibat de lumină caldă, post-meridiană, închipuiesc laolaltă un ciclu biografic complet: de la o primă treaptă, încă dominată de inerția absorbantă a orizontalei, pînă la treapta din urmă, care reintegrează, firesc, orizontala, ca pe o necesitate a « săvîrșirii ». La mijloc, două tentative de verticalitate, de o vigoare mai curînd ideală decît trupească, evocă marile tradiții ale desenului din preajma Renașterii, cu urme discrete din Leonardo și Boticelli, din Pisanello și Michelangelo, sau din muralismul Romei și al Toscanei. Mișcarea care unește, într-o singură frază, cele două panouri, are ritmica unui enunț ionic, amărui și odihnitor, ca enunțul unei legende. Asupra ansamblului planează memoria cîte unui fronton grecesc, cu gali prăbușiți de o parte și de alta și cu un omagiu median al axialității ordonatoare. Silueta pe care o vedem evoluînd de la trezire la stingere execută parcă o lentă mișcare de rotație, reușind, în patru timpi, să ajungă cu fața spre noi. Clipa supremă, a « înfățișării » de sine, a întîlnirii fulgurante dintre privirea privitorului și cea a modelului, a contactului « față către față » dintre spectator și actor, e, totodată, clipa sfîrșitului. Dincolo de ea lucrurile reintră în amorf. Vladimir Zamfirescu pare sedus de o viziune heraclitană a lumilor, care se năruie în chiar momentul cînd par a se împlini. Contemplăm fiecare formă ca și cum am vizita, în vis, Capela Medici de la Florența: amurgul și aurora, noaptea și ziua, dormitează sepulcral în preajma noastră, ca o « theorie » de umbre. Desenul pare a fi somnul, populat de fantasme, al artei monumentale, sau amintirea unei perfecțiuni irecuperabile, a unui « timp al artei » închis în sine, ca un pilastru doric în iarna unui culcuș de ghips. Melancolia lui Vladimir Zamfirescu e blîndă: o nobilă vulnerabilitate traversează cîmpul fiecărei compoziții, ca o adiere de insatisfacție. Artistul e îngrijorat de sine, mai mult decît de lumea din afara lui. Și dacă ne invită să-i privim desenele, e pentru că are nevoie de simpatia noastră, de « fața » noastră întoarsă prietenește spre « fața » lui plină de întrebare.

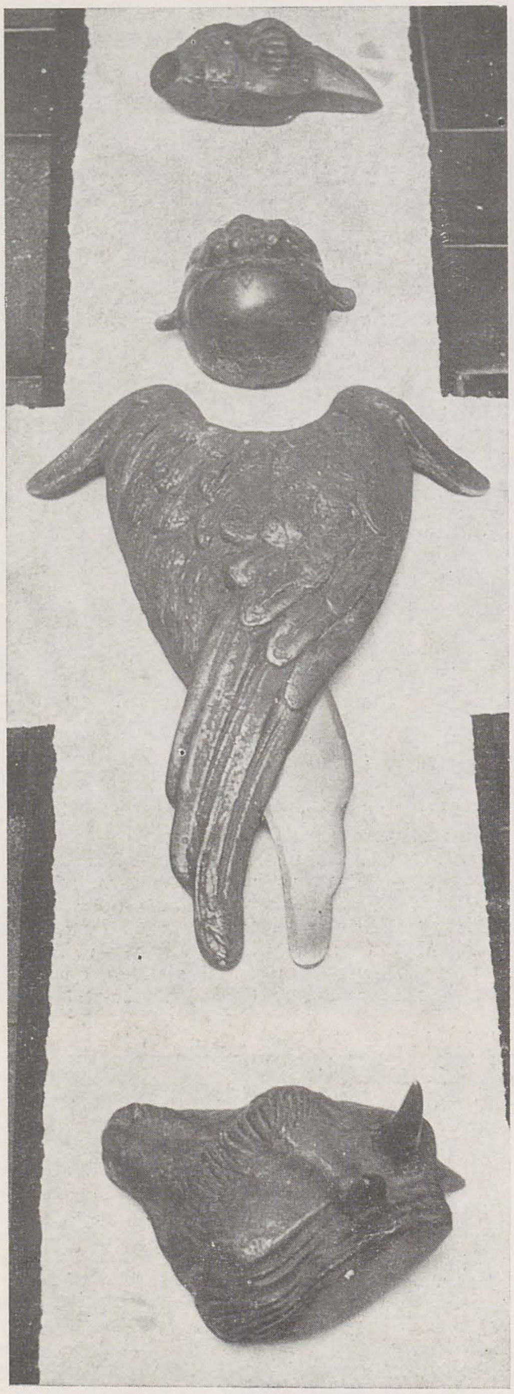
*

Vulnerabilitatea este prezentă, la Marian Zidaru, împreună cu o corelativă agresivitate. În universul său, melancolia se învecinează cu deșirările spaimei. Un simplu inventar de motive este suficient pentru a indica « expresia » generală a unei creativități, născute din conștiința precarității creației: între moarte și naștere, între pruncul înfășat și spectrul mumiei, între heruvimi decapitați și șerpi spasmodici, lucrurile glisează cu ușurință, ca pe o pantă a izgonirii. Ordinea lumii e un enorm camuflaj, un păienjeniș amăgitor, în centrul căruia stă Pericolul însuși, duhul devorator al exterminării. Tot ce vedem e o parabolă a Victimei: și nu a victimei eroice, care sucombă în ofensivă, ci a victimei dezarmate, protejate doar de propria ei inocență: pasărea, mielul și pruncul sînt simboluri perfecte ale nevinovăției retezate, ale privirii curate, confruntate în chip arbitrar cu episodul sîngeros al jertfei. Atmosfera amintește de Guernica lui Picasso, cu o supralicitare a carnalului, a ororii palpabile, în care nu mai e loc — și timp — pentru stilizare. Progenitura e sacrificată pe trupul însuși al unei maternități care încetează, astfel, să mai fie protectoare. Magna Mater Multimammia își pierde puterea. Într-un asemenea univers imaginar, singura serbare posibilă e legată de tradiția folclorică a praznicului, o serbare a aducerii aminte. Un « praznic » simbolic e, pentru Marian Zidaru, sculptura însăși. În absența unei asemenea dimensiuni comemorative și recuperative, ea nu e decît hărnicie caducă, sau o vinovată calofilie, o fericire interzisă. Întregul efort al scuptorului pare efortul de a reconstrui un paradis pentru lucrurile și viețățile care l-au pierdut: dacă nu un spațiu al desfătării, măcar unul al liniștii. Atelierul său arată, de aceea, ca o rezervație a lemnului « maltratat », a corporalității carbonizate, a vieții infirme care își oblojește, suspinînd, infirmitatea. O poiană a lacrimilor — așa se prezintă « ograda » lui Marian Zidaru. Păsările sale domesticite prin suferință zac la pămînt, învelite într-o carcasă de lemn bituminos, apter. Prunci săi cioplíți par foști amorași baroci, regăsiți, după o uitare deformatoare, de cîteva milenii, în cine știe ce groapă cucuteniană. O frumusețe barbară, în care harul colaborează cu cruzimea și verva facerii cu furor-ul desfacerii nimicitoare, este semnul distinctiv al unei arte de o paradoxală delicatețe, de o emotivitate pîrjolitoare, de o rară eficacitate simbolică. Privirea noastră ezită, odată cu aceea a sculptorului, între scriitura orizontală a cîtorva lucrări și interjecția ascendentă a altora, între mlaștini și luminișuri, între agitație și perplexitate. Sîntem confruntați cu un spectacol dur și fascinant deopotrivă, cu un soi de instrumentar magic, găsit ca din întîmplare pe o altă planetă, una în care miturile au dispărut.

După lirismul lui Vladimir Zamfirescu și spectacolul dramatic al lui Marian Zidaru, facem cunoștință, prin Ștefan Câlția, cu o melancolie de speță epică. Ștefan Câlția e un incurabil povestitor. Chiar cînd nu ilustrează textele altora (cum o face, în această expoziție, cu Golemul lui Gustav Meyrink), el ilustrează un esoteric basm privat, plin de ciudățenii și « miracole », ca acele « camere de curiozități » care fac parte din preistoria muzeelor de astăzi. Grafica lui Câlția este nu un « muzeu imaginar », ci muzeul imaginarului însuși, tezauri-

p. 16
SORIN ILFOVEANU — *Darurile*
SORIN ILFOVEANU — *Desen la « Anabasis »*

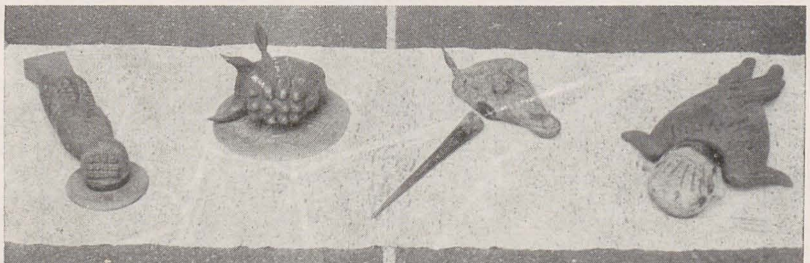
p. 17
SORIN ILFOVEANU — *Povara*
VLADIMIR ZAMFIRESCU — *Desen*
VLADIMIR ZAMFIRESCU *Desen*
VLADIMIR ZAMFIRESCU — *Desen*



zare voluptuoasă a fantasmagoricului, un uriaş repertoriu de însemne cu iz medieval, parcurgînd întregul spectru al impenetrabilului. Pe drumul spre mister, Câlţia se opreşte, adesea, la enigmatic. Dacă — asemenea lui Gabriel Marcel — înţelegem misterul în sens pozitiv, ca stupoare solară, ca lumină care diluează conturele şi ajunge de neînţeles prin hiper-evidenţă, enigmaticul va fi expresia selenară a misterului, manifestarea lui nocturnă. Începutul romanului lui Meyrink pare scris anume pentru a fi ilustrat de Câlţia: « Lumina Lunii cade la picioarele patului meu şi rămîne acolo ca o piatră mare, luminoasă şi netedă ». Enigmaticul e mister răcit şi împietrit. Cum răcit şi împietrit e, uneori, desenul, faţă de calda mobilitate a picturii. Două lucruri sînt însă, la Câlţia, mai tari decît cristalinitatea şi răcoarea lunară: vitalitatea fanteziei, capabilă să manipuleze cu o uimitoare libertate « teatrul optic » al lumii, şi autoritatea meşteşugului: artistul pare depozitarul unor « secrete » uitate ale breslei şi campionul unei răbdări monahale. Dacă însă mîna lui e atît de sigură, ochiul lui alunecă, de regulă, spre imprevizibil şi deşuchiere, spre regnuri şi spaţii intermediare, spre lumi răsturnate sau distorsionate coşmaresc prin delirul sensibilităţii. Vietăţi care se întrepătrund, înotătoare care zboară, păsări captive, fragmente prelungite tentacular pe socoteala întregului, o anumită predilecţie spre umid şi larvar — iată ţinutul iconografic în care ne mişcăm. Fiecare imagine e o robinsonadă, o aventură insulară, într-un spaţiu al şocului vizual, al surprizei şi riscului. Se simt, îndărătul fiecărei compoziţii, prestigiul lui Bosch, Tarot-ul, cu un cuvînt simbolica neliniştitoare a heterodoxiilor de tot felul. Ceea ce percepem e cît se poate de consistent, dar de o consistenţă al cărei cod ne scapă. Era fatal ca din amestecul acesta de acurateţe, stranietate şi euforie ilustrativă să se nască un obiect de lux cum e cartea cu 25 gravuri, tipărită de Câlţia în vremea din urmă: o carte plină de tăceri semnificative, reper al unui drum artistic într-o perpetuă, incoruptibilă consecvenţă cu sine însuşi.

Tăcerile lui Câlţia sînt, prin abundenţa detaliului insolit, tăceri volubile. Tăcerea desenelor lui Sorin Ilfoveanu — deşi încă legată de anecdota cîte unui text (Garcia Márquez sau Vargas Llosa) — e mai aproape, cu un pas, de absolutul muţeniei. Conturul se instalează, sintetic, pe mari suprafeţe pustii, animate doar de o preparaţie savantă care să sugereze vechimea. Pe pînze cu aspect de zid patinat desenul înscrie siluete necomunicative, monade singuratice, închise sub pecetea singurătăţii lor. Mişcările sînt încetinite pînă la suspensie, gesturile îngheaţă hieratic, ca la o poruncă atemporală, ochii tind să coboare pleoapa. Melancolia devine extatică, rituală aproape, bîntuită de amintiri bizantine. Tema subiacentă a fiecărei imagini e tema perisabilului, dar a unui perisabil care, spaţializat, capătă nimbul perpetuităţii. Personajele — desprinse din eterul halucinant al Levantului — au elementaritatea marionetei. Lipsite de identitate reală, ele par mai curînd semne rezumative ale unor « funcţii », executanţi neutri ai unor acte fundamentale: mersul, vînătoarea, ofranda. Totul se desfăşoară sub un teleghidaj somnambulic, întrerupt, din cînd în cînd, de strigătul scurt şi decis al unei diagonale, al unei acute încrucişări de axe, sau al unui amănunt dilatat brusc, pe un fond de generalitate gregoriană. Rubricile tradiţionale ale artei — portret, natură moartă, scenă de gen — par să supravieţuiască, dar într-o atmosferă în care convenţia se învecinează cu exoticul. De altfel, întregul discurs plastic al lui Sorin Ilfoveanu e un aliaj curios de exotism şi familiaritate, de depărtare şi apropiere, de calofilie şi bruscheţe. Se simte peste tot Orientul; dar un Orient care nu se reduce la japonofilia impresioniştilor şi nu are nimic în comun cu pitorescul oarecum turistic, al episodului marocan din biografia lui Delacroix. Delacroix parcurge Marocul ca pe un substitut al Greciei, ca pe un receptacol de senzualitate romantică, iar impresioniştii credeau a identifica în gravurile Ukiyo-e (« lumea care trece ») o confirmare a cultului lor pentru instantaneitate. Orientul lui Ilfoveanu e însă altceva decît o ideologie; e o stare, o experienţă trăită, un efect al nemijlocirii: e Orientul unui oriental, al unui balcanic; nimic romantic şi nimic teoretic în manifestările sale. Nu « lumea care trece » e subiectul său, ci o lume care supravieţuieşte leneş propriei sale istorii, o lume care stă, prinsă în chihlimbarul propriei sale imobilităţi.

MARIAN ZIDARU — *Praznic II*
MARIAN ZIDARU — *Praznic III*



MARIAN ZIDARU — *Praznic I*

o ipoteză

barbu brezianu

Ariciul

Cel care își încheia scrisorile urînd epistolierilor săi « multă omenie », era după cum se știe și un sincer iubitor al animalelor domestice și sălbatice.
Povestea Brâncuși Carolei Giedion-Welcker cum, copil fiind, « își cioplea singur, din lemn, primele lui jucării. Erau viețuitoarele pe care le mîngîia și pe care le hrănea zilnic ». De fapt, acolo la Hobița, acum mai bine de un secol, « el sculpta făpturile alături de care el și trăia »[1]. După zeci de ani, departe de atmosfera de odinioară a ogrăzii părintești, Constantin Brâncuși își va manifesta (firește, într-o altă manieră) simpatia specială față de cîteva ființe pe care le îndrăgea, incorporîndu-le treptat în micul său bestiar.
Să-l reinventariem :
Dacă excludem o exotică *Focă* — mitologica *Leda* și cei doi-trei plini de tandrețe *Pinguini* — toate celelalte făpturi create de artist își trag toate obîrșia din dorința de a se simți « ca acasă », și în gospodăria din Fundătura Ronsin — fiind mereu înconjurat de stolul *Păsărilor în zbor*, de *Cocoșii* lui din lemn, din bronz, și chiar de uriașul gips poreclit *Le grand Coq* (înalt de aproape cinci metri), de *Țestoasele* lui : cea din lemn de păr (1943), și paradoxala *Țestoasă zburătoare*; apoi sînt desenele sale, odată mai mult — *Păsări* sau *Vaci* precum și un stingher *Melc*.
Exceptînd toate aceste binecunoscute lucrări, doar una singură a rămas într-o nedreaptă penumbră, fiind și abia în treacăt menționată sau, mai rău — (în monografiiile unor prestigioși exegeți ca Ionel Jianu (1953) și Carola Giedion-Welcker (1959) — cu desăvîrșire ignorată !
Singulară în tot repertoriul artistului, lucrarea a stat pînă la finele vieții lui în atelier, fiind apoi trecută în zestrea celor două reconstituiri muzeale — intabulată — sub titlul anodin : « La bête nocturne », « Nocturnal animal », « Nachtelijk dier » [2]; dar în fapt, credem că atunci cînd a creat această operă, Brâncuși s-a gîndit cu nostalgie la ariciii copilăriei lui.
Sculptura are forma unei movile scunde și lin alungite spre un capăt și măsoară 69,3 cm; înălțimea maximă e de 24,7 cm și lățimea de 17,8 cm; a fost cioplită prin anii 1930 dintr-un lemn ale cărui fibre și ape admirabil orînduite pun în valoare silueta acestei făpturi scunde, atît de apropiată de țarină are (adaugă Dan Hăulică) « o rotunjire nemuchiată a formelor, ceva cordial ,,care nu înspăimîntă...'' animalele sculptorului ,,sînt gest pur și prezență, regnul lor e mai degrabă regnul ideii'' ». [3]
Expediată în 1933 la New York, a figurat la « Brummer Gallery » împreună cu alte cincizeci și opt de opere, la cea de-a treia — dar nu și ultima expoziție personală cu care artistul român a fost onorat în Statele Unite încă din anul 1914.
Sîntem convinși că este vorba de reîntruparea unei amintiri din copilărie, ciudata ființă ghimpată zburlindu-și țepii numai atunci cînd trebuie să se apere. De altfel ariciul s-a bucurat întotdeauna de o foarte bună faimă în folclorul nostru, fiind considerat drept un « meșter făurar » al ogoarelor. « Acest ghemotoc care se face și desface, se întinde și se strînge » — este socotit în mitologia română ca un « regulator al ritmurilor firii — ce mediază între pămînt și apă, între spațiul întins și cel unduit, între arid și fertil, între suprafață și adîncime » [4].
Vin să se adauge — întărind supoziția noastră — cîteva micro-fabule născocite de Brâncuși, în care artistul-povestitor se referă fie la un fluture atras de lumini, fie la o cloșcă prea vorbăreață, la o barză ori chiar la un crocodil. Dar iată în sprijinul ipotezei noastre o regăsită istorioară neștiută pînă acum de biografii lui oficiali și care de fapt este o laudă adusă înseși țepoasei ființe.
Într-o convorbire cu scriitorul și diplomatul Dimitrie N. Ciotori (care a fost și membru corespondent al Academiei Române) sculptorul nostru îi spunea :
« Știi dumneata că de n-ar fi fost ariciul în satele noastre de la poalele munților, niciodată n-ar mai fi crescut stejarul.»
Da, fiindcă ariciul, singur el, cunoaște taina creșterii pădurilor noastre cu tot soiul de arbori.
El este cel care a trimis sus în ceruri albina ca să ceară ghinde pentru a sădi stejarii noștri. » [5]
Interesant ni se pare faptul că nici în zoomitologia românească și nici în cea străină nici una din legendele ariciului nu se apropie de fabula lui Brâncuși, deși micul animal apare în mod constant drept unul benefic, urzitor-al pămîntului, al colinelor și dîmburilor, asociat intim la plămădirea lumii, considerat fiind un legendar « erou civilizator » [5] — însușire ce concordă cu versiunea sculptorului nostru care susținea că ariciul a fost părtaș cu complicitatea albinei și la sădirea stejarului. Fiindcă, efectiv, la rădăcinile arborilor el se și adăpostește (și hibernează) în culcușul lui de frunze, printre rădăcinile arborelui ocrotitor. După cum, de bună seamă, el poate fi numit o « făptură nocturnă », devreme ce atunci cînd soarele asfințește, o pornește harnic la vînătoarea dăunătorilor omului.
Coroborînd laudele aduse de Brâncuși cu misterioasa denumire a operei amintite, sîntem de părere că scoaterea ei din anonimat poate aduce într-o măsură și o lumină asupra creatorului ei.

NOTE

[1] Text transcris după carnetul de note al Carolei Giedion-Welcker, în urma vizitei făcute sculptorului în decembrie 1950 (*Constantin Brancusi, 1876—1957*, éditions du Griffon, Neuchâtel, 1959, p. 202).
[2] Sidney Geist, *Brancusi, the Sculpture and Drawings*, Abrams Inc., New York 1975, p. 200 (p. 141, 190); idem, Catalogul retrospectivei Brâncuși din New York 1969 (p. 13—20) și Haga, 1970 (p. 21, 23); Ionel Jianou, *Brancusi*, ed. Arted, Paris, 1982, p. 113. Radu Varia, *Brancusi*, ed. Rizzoli, New York, 1986, p. 208, 304. Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi*, ed. Flammarion, 1986, Paris, p. 198.
[3] Dan Hăulică, *Critică și Cultură*, ed. ,,Pentru Literatură'' București, 1967. p. 177
[4] Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, ed. Minerva, București, 1986, p. 59.
[5] « Savez-vous que — sans le hérisson il n'y aurait jamais eu de chênes dans nos villages au pied des montagnes. / Oui, le hérisson seul connaissait le secret de peupler nos forêts d'arbres de toutes espèce. Il envoya l'abeille au ciel pour demander que des glands de chênes fussent semés chez nous. » (N. D. Ciotori, membre de l'Académie Roumaine, Brancusi, în *La Nation Roumaine*, nr. 168, aprilie 1957.)
[5] Romulus Vulcănescu, *Mitologie Română*, ed. Academiei R.S.R. București 1985, p. 529.

desenele abstracte ale lui brâncuşi

Portretul lui James Joyce, sîrmă
Portretul lui James Joyce, tuş

p. 21 Păsări în zbor, guaşă
Studiu, tuş

ştefan georgescu-gorjan

Printre nu prea numeroasele schiţe şi desene ale lui Brâncuşi, executate în diferite tehnici, există şi trei desene abstracte (cu unele variante). Dintre desenele acestea, primele două au fost descifrate prin cîteva mărturii contemporane, consemnate de puţinele persoane care l-au cunoscut pe Brâncuşi şi au vorbit cu el în privinţa semnificaţiei simbolurilor hermetice.

Primul dintre desenele abstracte este o schiţă simbolică, reprezentîndu-l pe faimosul scriitor irlandez James Joyce, prieten al marelui nostru sculptor. Sidney Geist, în somptuoasa carte « Brâncuşi — The Sculpture and Drawings » (Harry N. Abrams Inc., Publishers — New York, 1975) scrie următoarele despre portretul lui Joyce:

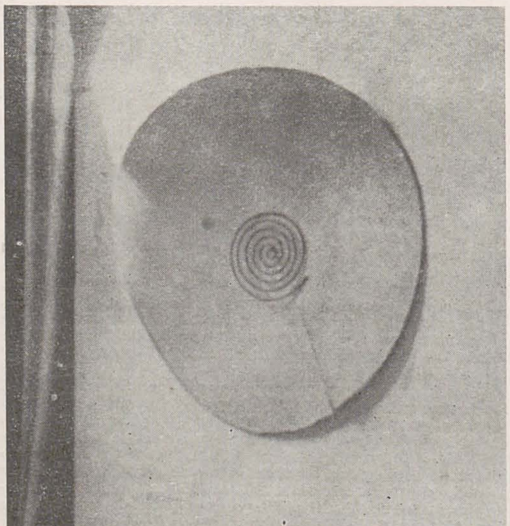
« Cerîndu-i-se să facă un portret al lui James Joyce, spre a servi drept frontispiciu pentru cartea romancierului « Tales Told of Shem and Shoun », (Brâncuşi) a făcut cîteva studii precis respectate, ale scriitorului; cînd i s-a spus că (solicitanţii) se aşteptaseră la un desen abstract, el i-a satisfăcut printr-o schiţă cu o spirală şi trei (segmente) de dreaptă — una din puţinele incursiuni într-un design pur, dacă într-adevăr (schiţa) este ceea ce a vrut el să fie ».

Geist nu dă nici o altă explicaţie simbolisticii lui Brâncuşi, referitoare la portretul abstract al lui J. Joyce, dar la pag. 32 op. cit. el reproduce portretul figurativ al lui J.J., executat în cerneală şi datat 1929, precum şi pe cel abstract, datat tot 1929. Se pare că Brâncuşi ar fi desenat patru portrete ale lui James Joyce. Portretul abstract reprodus de Geist figurează în colecţia d-nei Stuart Gilbert din Paris, iar cel figurativ se găseşte în colecţia bibliotecii Universităţii statului New York, din Buffalo. Carola Giedion-Welcker, în cunoscuta sa monografie « Constantin Brancusi 1876—1957 », Editions du Griffon, Neuchâtel, Suisse, 1958, reproduce la pag. 190 o variantă, datată aproximativ 1925, a portretului figurativ al lui J. Joyce, aflat în colecţia d-nei Marcel Duchamp, New York. Acest portret diferă de cel din colecţia Universităţii statului New York, prin aceea că Joyce este desenat din profil.

Desenul abstract al lui Joyce (reprodus la pag. 32, op. cit. C.G.-W.) constă, în stînga, din două segmente verticale de dreaptă, unul scurt, al doilea de 2,5 ori mai lung, iar în dreapta dintr-o spirală, destul de regulată, cu patru încolăcituri. Sub această spirală e desenat, excentric spre dreapta, un segment vertical, de 2 ori mai scurt decît segmentul scurt din extrema stîngă.

Portretul abstract al lui J. Joyce, desenat în peniţă şi reprodus la pag. 101 din cartea lui Ionel Jianu « Constantin Brâncuşi — Viaţa şi opera », Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1983, datat tot 1929 ca şi cel din monografia Carolei Giedion-Welcker, este cu mult mai neglijent desenat decît cel de care am vorbit mai sus, spirala fiind tremurată, iar liniile verticale, plasate în acelaşi mod şi cu aceleaşi proporţii ca în schiţa similară precedentă, fiind şi ele trase mai în grabă.

Ionel Jianu scrie (p. 101, op. cit.): « E greu de înţeles de ce aceste semne constituie portretul marelui romancier James Joyce — a cărui operă « Ulysse » Brâncuşi n-o putuse citi pentru că nu ştia englezeşte şi traducerea ei în limba franceză n-a apărut decît în 1929. James Joyce a scris despre prietenul său: « Marile mişcări care au dezlănţuit revoluţiile spiritului s-au născut din visurile şi



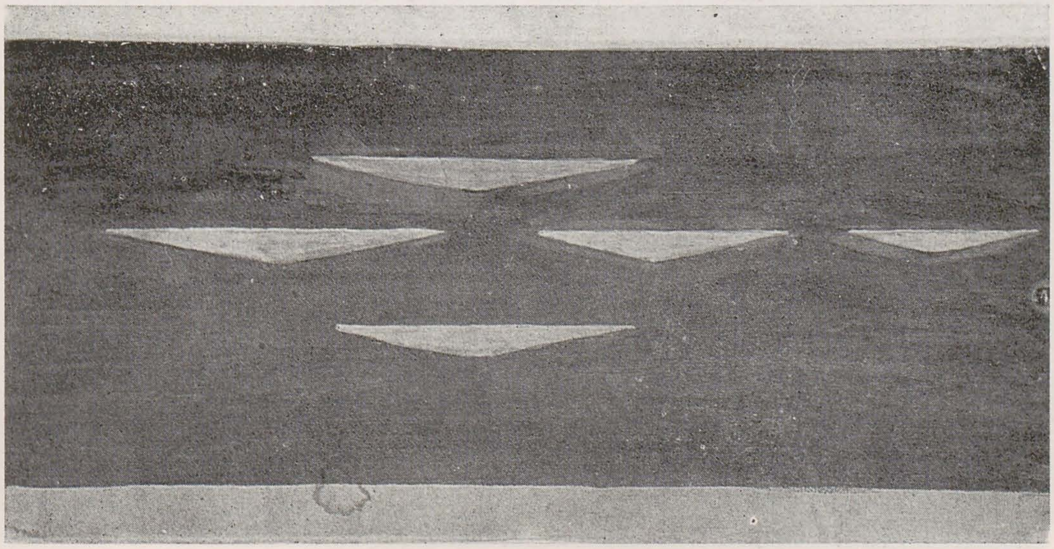
viziunile unui cioban al colinelor pentru care Pămîntul nu e un cîmp cultivat, ci o Mumă vie.»
Din cele arătate pînă aci, rezultă că au existat într-adevăr patru portrete ale lui James Joyce: două figurative — unul din 1925 (aproximativ), văzut din profil — al doilea din 1929, văzut din față, precum și două portrete abstracte — ambele datînd probabil din 1929.
Mai există încă un portret abstract al romancierului, dar nu în chip de desen, ci alcătuit dintr-o spirală de sîrmă, cu cinci încolăcituri, prinsă pe o placă (Carola Giedion-Welcker op. cit., p. 197). Această «compoziție» nu este datată, dar ea nu este, probabil, anterioară anului 1929.
Carola Giedion-Welcker nu comentează în monografia sa portretul abstract al lui James Joyce, în schimb ea se ocupă de *al doilea desen abstract* al lui Brâncuși, și anume de *piramida fatală*. Se cunosc două variante ale acestei piramide: prima, reprodusă de Sidney Geist, op. cit., p. 30, este denumită de acesta «The Pyramid of Fate» (piramida soartei) și a fost dedicată (dar pare a nu fi anterior anului 1946) și constă dintr-o linie orizontală, destul de neregulată, pe care se sprijină un triunghi vag isoscel avînd pe latura înclinată din dreapta șapte linii scurte cu cîrlige (un fel de trepte). De asemenea, în dreapta triunghiului sculptorul a trasat opt fragmente verticale de dreaptă, de înălțimi descrescînde.
În cartea Carolei Giedion-Welcker (op. cit., p. 108), o a doua variantă a piramidei, precis datată 1936, este mult mai îngrijit desenată: linia de bază este destul de orizontală, iar piramida este într-adevăr piramidă, iar nu triunghi isoscel. Ea are pe latura din dreapta *opt* trepte, pe cînd liniile verticale descrescînde din partea dreaptă a desenului sînt în număr de *șapte*.
Subliniez numărul treptelor la cele două variante: *opt*, respectiv *șapte*, pe cînd verticalele descrescînde sînt în număr de *șapte*, respectiv *opt*. Această neconcordanță dovedește că Brâncuși nu avea fetișismul numerelor magice, așa cum au încercat recent unii comentatori să acrediteze, în legătură cu ultimul desen abstract și cel mai criptic, al lui Brâncuși, anume autoportretul său («relativement tel que moi») pe care îl voi discuta la sfîrșit.
Critic de artă și istoriografă a lui Brâncuși, regretata Carola Giedion-Welcker, pe care am avut ocazia s-o cunosc personal și cu care am schimbat mult timp o interesantă corespondență, pînă aproape de decesul ei, interpretează astfel «Piramida fatală» (sau «piramida soarelui» — denumire pe care o preferă):
«Piramida fatală», imaginea falsei ascensiuni și a progresului rău înțeles, triumfă în toată lumea!»...
«Dar și spirala poate deveni fatală, ..., o spirală care, în loc să se desfășoare ca o frunză ce crește, se înfășura în jurul ei înseși. Asta — mi-a explicat (Brâncuși) — înseamnă sufocare a eului, înstrăinare, fuga de lumina vieții, întoarcerea în beznă, care te poate împinge pînă la sinucidere. Vedea aci o atitudine «anti-natură» prin excelență, o aberație obstinată și potrivnică marelui ritm al vieții. Și la (Paul) Klee întîlnim «Spirale ale vieții și ale morții» care conduc desfășurarea mișcării în spații vaste sau, dimpotrivă, o limitează ostil» (25—29 septembrie 1936)
(text reprodus după cartea «Constantin Brâncuși» de Carola Giedion-Welcker, Editura Meridiane, București, Biblioteca de artă nr. 300, p. 98—99, în traducerea Olgăi Bușneag).
Notele de mai sus au fost scrise, probabil, de C.G.-W. după o convorbire cu Brâncuși.

Iată acum ce scrie Ionel Jianu (op. cit., p. 101—102) despre portretul lui James Joyce: «Spirala încolăcită ca un melc ar fi simbolul labirintului din care-și află ieșirea spiritul omenesc și de aceea el este deschis în două părți, pe cînd cele trei verticale ar însemna intransigența, marea simplitate privită ca un capăt de drum, mîndria și singurătatea, firea dreaptă și neșovăitoare a celui portretizat. Limbaj de semne rar folosit în portretistica uzuală.»
Revenind la «piramida fatală», reproducem după Ionel Jianu (op. cit., p. 106) cele spuse cîndva de Brâncuși despre acest desen:
«Oamenii nu se înțeleg, pentru că rînduiala lor e în formă de piramidă. Toți se îmbulzesc să ajungă la vîrf. Și unul îl împinge pe celălalt ca să-i ia locul. Ar fi mult mai firesc ca rînduiala oamenilor să fie orizontală, asemeni firelor de grîu care se desfășoară pe întinsul lanului și primesc toate la fel, și bătaia vîntului și arșița soarelui și ploaia și lumina și binecuvîntarea soarelui».
Iată acum, după mine, descifrarea simbolurilor din desenul «Piramida fatală»: pe latura din dreapta piramidei se văd treptele escaladate de ambițioșii care se îngrămădesc spre vîrf; verticalele crescînd gradat, din dreapta desenului, reprezintă etapele parvenirii care, pornind aproape din țărînă, urcă din ce în ce mai sus spre culmi.
Al treilea desen abstract al lui Brâncuși, nedatat, este un fel de autoportret purtînd jos inscripția «Relativement, tel que moi — C. Brâncuși». Iată ce se scrie în cartea lui V. G. Paleolog la pag. 5 («Brâncuși — Brâncuși», vol. I, Scrisul Românesc, Craiova, 1976): «Relativement, tel que moi — C. Brâncuși» poate fi considerat drept un autoportret spiritual al lui Brâncuși. Acest desen, tras cu cretă pe un tablou (?) negru, a fost fotografiat de Brâncuși personal. Clișeul pe sticlă se află la Musée National d'Art Moderne, la Paris.
În 1976, V. G. Paleolog, posesorul unuia dintre rarele pozitive ale acestui clișeu, îl publica pentru prima oară în «Ramuri» nr. 4, 1970. Supliment.» (Acest comentar este scris de Tretie Paleolog). O altă variantă a aceluiași desen este reprodusă la pag. 139 a cărții lui S. Geist (op. cit.). Nu este datată, dar autorul scrie că originalul (un desen în tuș — «cerneală indiană») se află în colecția John Goodwin, Summercove, Kinsale, Co. Cork, Irlanda. Este deci contradicție între afirmația din cartea citată a lui V. G. Paleolog și cartea lui Geist (desen cu cretă pe tablă neagră, respectiv desen în tuș, pe hîrtie,) contradicție cu atît mai mare cu cît, comparînd cele două desene, se constată că acela din cartea lui V. G. Paleolog este exact negativul desenului reprodus de Sidney Geist!
Desenul abstract al autoportretului («Cam așa sînt eu», traducînd liber «Relativement, tel que moi») constă din șase cercuri neregulate concentrice, un centru din care pornește în sus o rază verticală, precum și din două raze simetrice, la dreapta și la stînga, făcînd vreo 20—25° cu verticala. La întretăierea razei verticale cu cercul exterior este desenată o *piramidă inversată*.
Ionel Jianu este de părere, vorbind despre autoportretul «Relativement, tel que moi — C. Brâncuși», că: «Toate aceste semne trebuie să aibă un tîlc, făcînd parte dintr-un limbaj secret, pentru care nu avem însă nici o cheie».
Neexistînd nici o cheie, deoarece Brâncuși nu și-a deconspirat autoportretul, se pot face tot felul de supoziții și de interpretări.
Singurul simbol, a cărui semnificație apare evidentă, este piramida inversată, care se poate interpreta exact pe dos, în comparație cu «piramida fatală». Este deci un simbol al simplității, al modestiei, al lipsei de pretenții, al refuzului de a se cățăra spre vîrful piramidei, într-o competiție absurdă.
Cele șase cercuri concentrice pot fi interpretate conform fanteziei fiecăruia, dar cred că sîntem îndreptățiți să nu punem prea mult temei pe magia cifrelor (6 cercuri sau 7, dacă socotim și centrul drept cerc cu raza zero), deoarece am arătat că Brâncuși nu credea în cifrele magice.
În concluzie, am impresia că autoportretul lui Brâncuși este o pură fantezie, un joc așa cum îi plăcea uneori artistului să-l practice. Am constatat, din îndelungatele mele convorbiri cu Brâncuși, că marele sculptor dădea rar — uneori nu dădea de loc — lămuriri precise la lucrările lui criptice, lăsînd pe fiecare să găsească explicații după cum gîndește. Dar această libertate de gîndire nu dă dreptul nimănui să ridice un desen simbolic la rangul de reprezentare absolută a eului unui artist genial.

Autoportretul cel mai veridic al lui Brâncuși, după părerea mea, a fost intuit de multă vreme de către Jean Arp, în poezia sa «La Colonne sans fin»:
Qui est cette belle?
C'est Mademoiselle Pogany, une parente de Lady Shub-ad, la belle Sumérienne, et de Nefertiti.
Mademoiselle Pogany est la féerique grand'mère de la sculpture abstraite.
Elle est constituée de voûtes, de courbes, d'emboitages nacrés, de coquillages purs.
Elle pond des lunes blanches par les yeux.

....

Le coq chantait — co-co-ri-co- — et chaque son faisait un zig ou un zag dans son cou.
Le coq de Brancusi est une scie de joie.
Ce coq scie le jour de l'arbre de la lumière.
Toutes ces sculptures sortent d'une fontaine humaine:
Le coq
Le Phoque
Son portrait par lui même: la colonne sans fin...
Și în traducerea Olgăi Bușneag:
Dar cine-i această frumoasă?
E domnișoara Pogany, rudă cu lady Shub-ad, frumoasa sumeriană, și cu Nefertiti.
Domnișoara Pogany este feerica bunică a sculpturii abstracte
Alcătuită din bolți și din curbe, din îmbinări sidefii, și din cochilii pure.
Depune luni albe prin ochii ei prelungi.
Cocoșul cînta — cu-cu-ri-gu! — și fiecare sunet îi cresta gîtlejul cu cîte un zig și-un zag.
Cocoșul lui Brâncuși e-un ferăstrău al bucuriei.
Acest cocoș dăltuiește ziua copacul luminii.
Toate sculpturile lui izvorăsc dintr-o ființă omenească:
Cocoșul
Foca
Portretul lui însuși: Coloana fără sfîrșit...
....



paciurea și limitele criticii

ioana vlasiu

Într-o cronică a Salonului Oficial din 1927 pe care Oskar Walter Cisek o semna în *Gândirea* există o afirmație șocantă prin tonul ei brusc și intransigent, într-un climat artistic înclinat mai curînd spre toleranță și suplețe decît spre înfruntări aprinse în căutare de soluții definitive, cum era cel românesc.

Iată ce spune Cisek: « Laureatul premiului cel mare, Paciurea, care fără îndoială a meritat această distincție, a expus o lucrare cu desăvîrșire antisculpturală. Cred că aceiași « himeră a văzduhului » n-ar fi pierdut nimic din duhul ei himeric dacă ar mai fi avut și calități artistice de sculptură. Astfel precum ne-a fost înfățișată de Paciurea lucrarea n-are ce căuta într-o expoziție de artă. E o simplă ciudățenie ce stă dincolo de orizontul artei ». Cisek se simte totuși obligat să adauge: « Valoarea incontestabilă a sculpturii lui Paciurea nu e atinsă de această constatare care nu poate fi un argument împotriva atîtor lucrări de seamă, realizate în trei decenii ».

Care era situația sculpturii românești în acel moment și ce ar fi putut îndreptăți o judecată atît de severă din partea unuia dintre cei foarte puțini pentru care exercițiul critic era dublat de probitate și conștiință profesională?

A vorbi despre rămînerea în urmă a sculpturii față de pictură în critica de artă românească interbelică era un loc comun. Busuioceanu se hazarda chiar să dea cifre, vorbind despre o întîrziere de aproximativ cincizeci de ani, iar Oprescu afirma că pictura, « dintre toate manifestările artistice ale țării este cea mai puternică și mai autentică, singura care ne autorizează să vorbim despre o școală românească dinstinctă și caracteristică, alături de școlile europene ».

Ca explicație se invoca de obicei limitarea sculpturii la decorație în cuprinsul artei de tradiție bizantină. Totuși și în aria artistică franceză critica deplîngea, atunci cînd urmărea în paralel destinele picturii și sculpturii, poziția de inferioritate a ultimei. Sculptorii de renume la răscruce de veac, Rodin și Medrado Rosso sînt « picturali ».

Însuși faptul că importanța lui Rodin continuă să fie un subiect polemic este semnificativ pentru avatarurile conceptului de sculptură în epoca modernă. Pentru cei mai mulți el încheie, împingînd-o pînă la ultimele consecințe, tradiția europeană inițiată odată cu Renașterea, este un punct final al unui ciclu istoric revolut, mai curînd un reformator decît un revoluționar, un modelator și nu un sculptor. Respins violent la începuturile carierei sale artistice, idolatrizat apoi, contestat după moarte, căzut într-o lungă uitare, reabilitat timid după 1950, cu entuziasm către 1960, Rodin rămîne un artist care alimentează opinii contrare. Pentru Cesare Brandi, în eseul său din 1957 asupra sensului sculpturii, Rodin este un « fals om mare », pentru critica de artă americană din jur de 1960, dimpotrivă, face figură de novator, intuițiile sale artistice văzîndu-se confirmate de către unele tendințe ale sculpturii anilor '60.

Apoi intrarea sculpturii în modernitate a profitat considerabil după cum bine se știe, de pe urma intervenției pictorilor. Degas, Renoir, Gaugain, Matisse, Derain, Picasso figurează în orice istorie a sculpturii moderne cu rol de precursori și chiar « sculpturalul » Maillol a început prin a fi pictor. În jur de 1900 nimeni n-ar mai fi putut spune ca Michelangelo că sculptura este farul picturii.

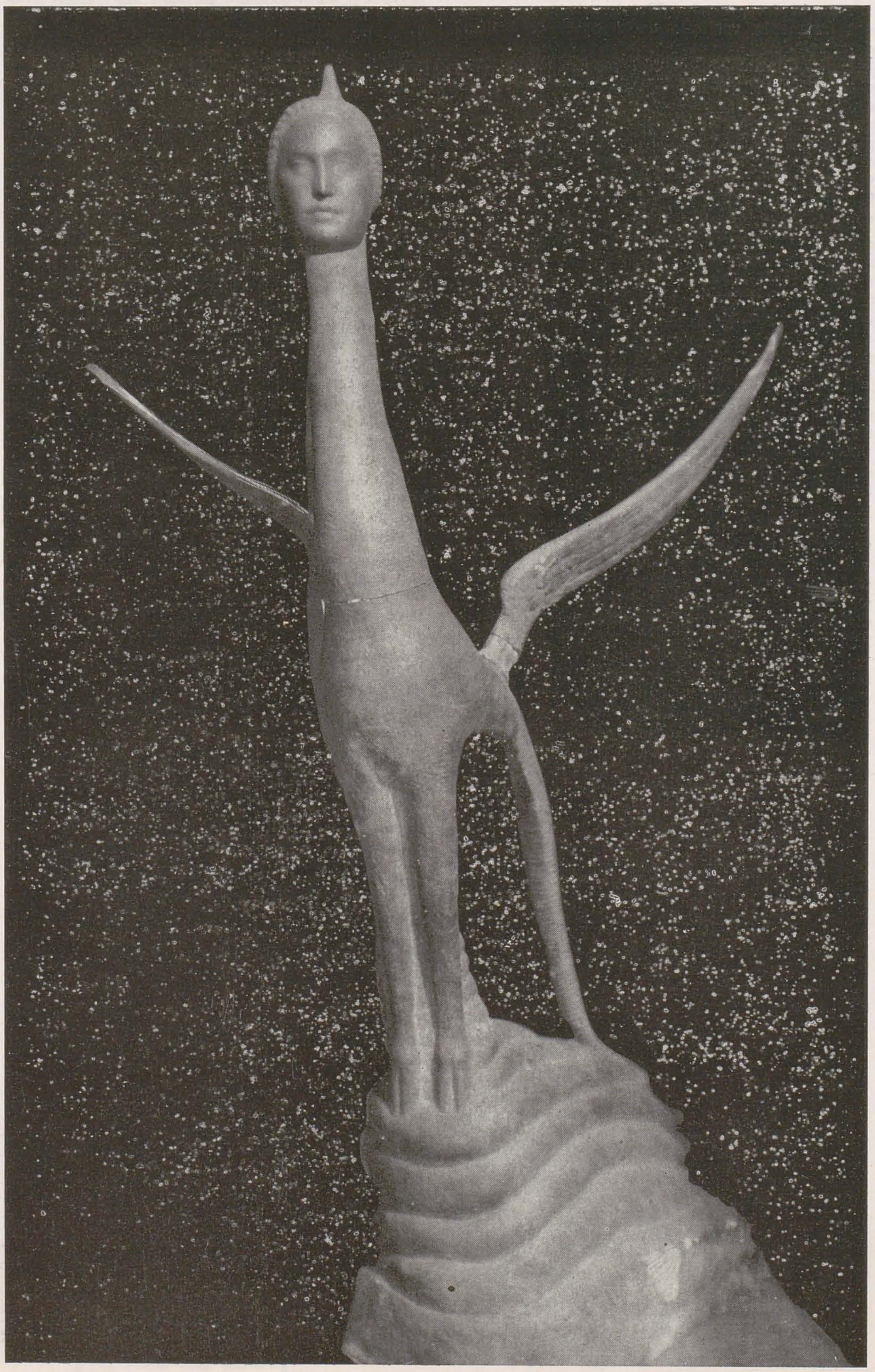
Radicalismul reacției antirodiniene a fost pe măsura « magiei » — este vorba lui Oscar Han — pe care o exercitase asupra sculpturii timpului său.

Eliberarea de sub influența sculpturii sale a fost înfăptuită de generații succesive de artiști și în sens diferit — clasicizant sau avangardist — dar de fapt în numele unor programe estetice cu surprinzător de multe puncte comune și care își aveau sursa în estetica formalistă dominantă între 1920 și 1950. Găsim, de pildă, la Roger Fry, o frază care rezumă motivele respingerii lui Rodin: « Concepția lui nu este în mod esențial una sculpturală. Rodin este interesat de expresia caracterului și a situațiilor; este în mod esențial dramatic și ilustrativ ». O observație pe care Rodin o făcea încă în 1902, admirînd un nud de Maillol sugerează că trebuie să fi fost el însuși conștient de limitele artei sale: « Știți de ce este atît de absolut frumos, absolut pur, încît te poți bucura ore și ore în șir privindu-l? Pentru că nu-ți trezește curiozitatea ». Și avea în ochi puțină melancolie — adaugă interlocutorul de atunci al lui Rodin.

La începutul secolului, Rodin părea să încheie procesul prin care sculptura s-a dezis de propria ei natură. Obsesia epocii a fost definirea « conținutului esențial al sculpturii », cum ar fi spus Hegel, a însușirilor ei originare și recuperarea lor în actul creator modern.

În ambianța artistică românească, prin Brâncuși și anume prin lucrările expuse de el între 1909 și 1914 și prin polemica stîrnită atunci, s-ar putea spune că, paradoxal, Rodin a fost contestat chiar înainte de a se fi impus, eveniment pe cît de extraordinar pe atît de repede uitat. În 1927 cînd Petru Comarnescu publică un articol de sinteză asupra sculpturii românești, din secolul al XIX-lea încoace, nici măcar nu-l pomenește pe Brâncuși. Deși alți critici ai timpului au o memorie mai bună și ar fi incorect să spunem că numele lui Brâncuși este absent din viața artistică de la noi, totuși Brâncuși încetase pentru moment să intersecteze traiectoria sculpturii românești, iar mesagera sa în România, Milița Petrașcu nu avea anvergura necesară nici pentru a impune lecția brâncușiană și cu atît mai puțin încă de a și-o asuma pe cont propriu. Sculptura românească la început de secol, așa « întîrziată » cum era, pornise prin a fi revoluționară pentru a se împotmoli apoi în sterila dispută Rodin-Bourdelle, foarte actuală de fapt în toată Europa și care, cel puțin pînă la moartea lui Paciurea în 1932, nu se poate spune că ar fi fost consumată. Semnificativ în acest sens este și faptul că Anastase Simu, după ce achiziționase în jur de 1910 două lucrări din cele « cuminți » ale lui Brâncuși, se reorientează spre Bourdelle a cărui notorietate de nivel european îi apărea colecționarului român o garanție a valorii.

În 1924, deși obiecțiile la adresa sculpturii rodiniene erau mai vechi, Ștefan Nenițescu consacră, în stilul său prolix, un text de altfel entuziast sculptorului francez, dar începe prin a declara că « astăzi vremea lui Rodin a trecut ».



Himera văzduhului, gips

Pentru Șirato «relevarea torturii sufletești prin zbuciumul trupesc» era o «intențiune subartistică» și numai «savanta înțelegere a meșteșugului» l-a ridicat pe Rodin deasupra intențiilor sale. Oscar Han califică sculptura lui Rodin drept sculptură de interior, opera unui mare tehnician care surprinde existența fiziologică a omului și se lasă străbătută de fluidul vieții. Bourdelle, dimpotrivă, repune în drepturi spiritul constructiv, tinzînd spre abstracție, restituie materiei demnitatea ei, privilegiază staticul, hieraticul. Reperele istorice sînt marile epoci ale sculpturii — egiptenii, grecii vechi dar și Phidias, goticul.

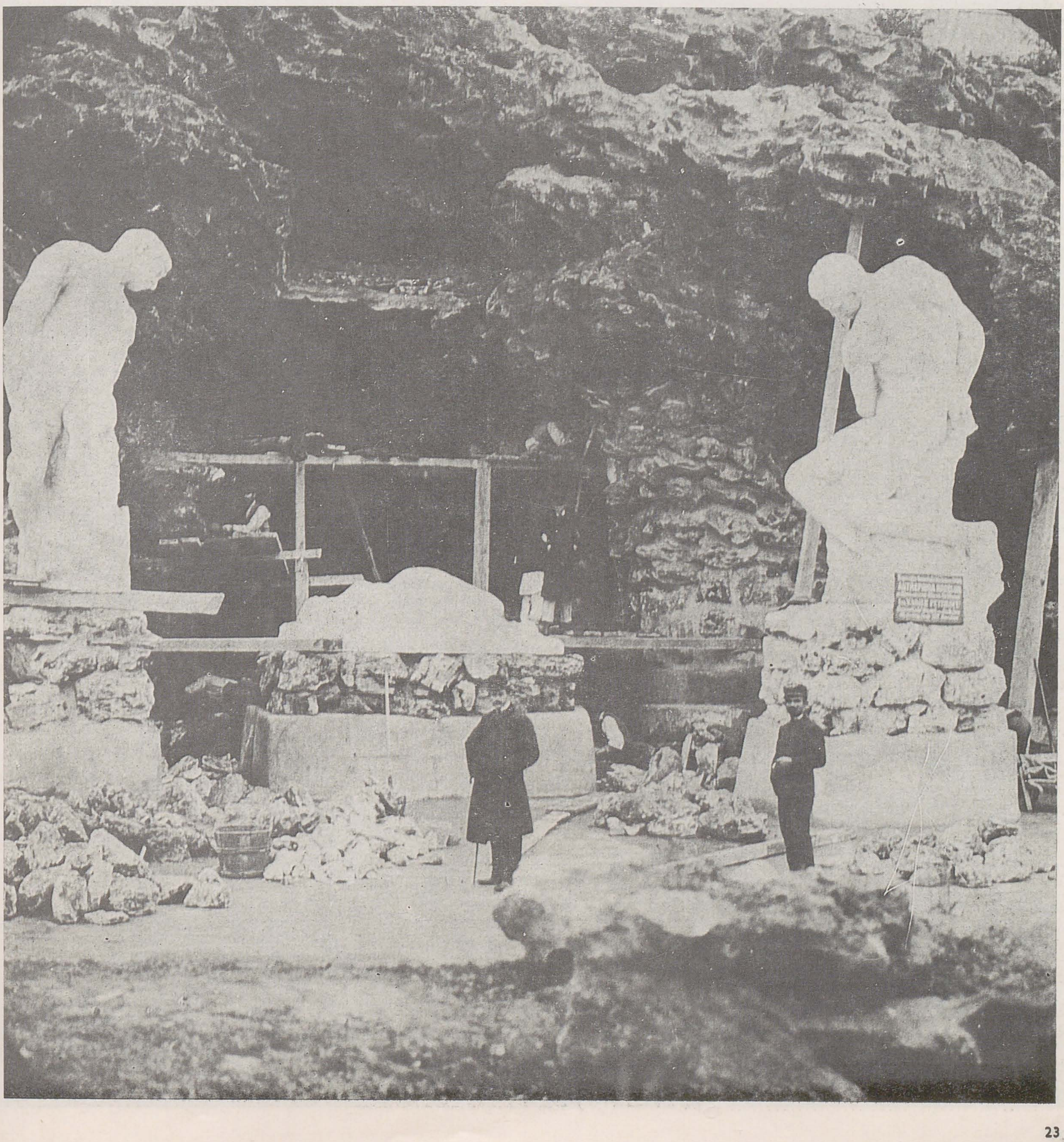
În sfîrșit, Jalea, care îi cunoscuse îndeaproape pe «cei doi aștri ai sculpturii» cum îi numește, optează categoric pentru Bourdelle, «sculptorul-arhitect», redescoperitorul operelor marilor anonimi ai Greciei și Orientului Antic, «a cărui idee a triumfat» spune sculptorul român. Există apoi în interviurile sale informații foarte prețioase asupra modului de a lucra al lui Rodin și Bourdelle pe care numai un artist care a lucrat în proximitatea celor doi le putea cunoaște. Iată ce spune, critic firește, despre Rodin: «Sculptura era văzută prin carnația omenească pînă într-atît, încît Rodin găsește să explice elevilor săi frumusețea statuilor antice sub lumină piezișă de lampă, spre a descoperi calitățile de modelaj și trecînd peste ceea ce s-ar fi putut spune asupra statuii întregi.» Sau: «Într-o operă de Rodin, Maestrul însuși atrăgea luarea aminte asupra detaliului celui mai reușit și, ca el să iasă mai bine în evidență, distrugea pe de lături ceea ce nu-l mulțumea. Două detalii bune puteau face două sculpturi. De altfel, eu cred că acest masacru parțial era un fel de prevestire a operei care trebuia să urmeze după el».

În prezența unor convingeri estetice atît de ferme și cu atîta priză în lumea artistică, criteriile de judecată în circulație se dovedesc inoperante în cazul sculpturii lui Paciurea, care devine inconfortabilă chiar și pentru vechii săi admiratori.

Deși nici unul din criticii care au scris despre Paciurea cu prilejul decernării Marelui Premiu nu a mers pînă la a exclude Himerele din teritoriul artei, cum a făcut-o Cisek — care, angajat în susținerea și modelarea unei direcții artistice față de care sculptura lui Paciurea evolua în contrasens, nu-și putea permite luxul inconsecvențelor — comentariile lor confirmă totuși judecata lui Cisek. Să examinăm din acest unghi de vedere cîteva din opiniile de autoritate la vremea aceea asupra deținătorului Marelui Premiu din 1927.

Ștefan Nenițescu de pildă ignoră cu totul prezența în expoziție a *Himerei văzduhului* ocupîndu-se de *Adormirea Maicii Domnului* ce data din 1912. Lucrarea, de la care, spune criticul, «pornește firul șerpuit în adîncuri spre căutarea «sufletului românesc» în sculptură, îi îngăduie lui Nenițescu să identifice o tendință paralelă celei care anima în bună parte pictura timpului și căreia criticul îi acordase girul său, contribuind chiar la structurarea ei.

Tot de la supralicitata *Adormire a Maicii Domnului* pornește și Francisc Șirato, sculptura lui Paciurea văzîndu-se adesea redusă — și evident în felul acesta falsificată — la o lucrare cu valoare mai curînd accidentală în ansamblul operei, dar care a avut un ecou durabil în sensibilitatea epocii. Paciurea neliniștește certitudinile lui Șirato, care, vechi admirator al sculpturii sale, preferă să sugereze un cadru de discuție înainte de a pronunța verdicte, insistînd asupra caracterului problematic al artei sculptorului. «Paciurea, spune el, accentuează cu fiecare lucrare nouă calea pe care a pornit cu *Adormirea Maicii Domnului* spre ireal și poate de



Aspect de șantier cu montarea Gigantului

aceea antiplastic. Prin această tendință d-sa pune la noi o problemă care ar merita o dezvoltată discuție».

Pentru Şirato legile sculpturii erau însă «construcția, măsura și echilibrul, legi împrumutate de la arhitectura în serviciul căreia a robit timp de secole», iar «știința care se aplică sculpturii e geometria: fără ea nu se poate face sculptură». În spiritul acestor idei a califica un sculptor drept antiplastic nu era cu siguranță un elogiu.

Petru Comarnescu, deloc tulburat de faptul — pe care de altfel îl și recunoaște — că gustul său intră în contradicție cu convingerile sale despre ceea ce trebuie să fie sculptura, scrie la rîndul său: «Paciurea expune o himeră de aur care se îndreaptă către infinit. Eterică, subțire ca un gînd venit în mijloc de vis, himera plutește pe un postament fragmentat de linii care și ele dau multă mișcare întregului. Deși noi înțelegem prin sculptură formă plină care să se desfășoară în spațiu, căutînd să-l cuprindă, totuși ne place și himera d-lui Paciurea». Pentru a-și susține cît de cît afirmația, Comarnescu recurge tot la lucrările vechi găsind mari merite artistice «giganților vînjoși și plini de materie din Parcul Carol» și bineînțeles *Madona Stolojan* «sfînta bizantină animată de o puternică și mistică expresie», la care mai adaugă *Zeul Războiului* Tonitza, derutant și cu umori imprevizibile ca de atîtea ori în critica dar și pictura sa, pentru a nu mai vorbi de atitudinile sale politice, publică, cu o lună înainte de deschiderea Salonului oficial și decernarea premiilor, un articol, probabil «electoral», care conține un virulent atac la adresa publicului fie el amator sau de specialiști, incapabi. de înțelegere și simpatie față de opera lui Paciurea. Articolul este o succintă schiță de portret al sculptorului, unde himerele sînt numite «tîlcuri profund delicate ale spiritului», semn al «atitudinii evoluției sale sufletești», imagini cu «sens adînc simbolic». Dar, mai adaugă Tonitza, arta lui Paciurea nu se rezumă la himere deoarece «pînă la această etapă Paciurea a atacat cu o îndrăzneală, un bun simț și o finețe încă neîntîlnită pînă la el, toate marile probleme ale sculpturii portretistice și monumentale».

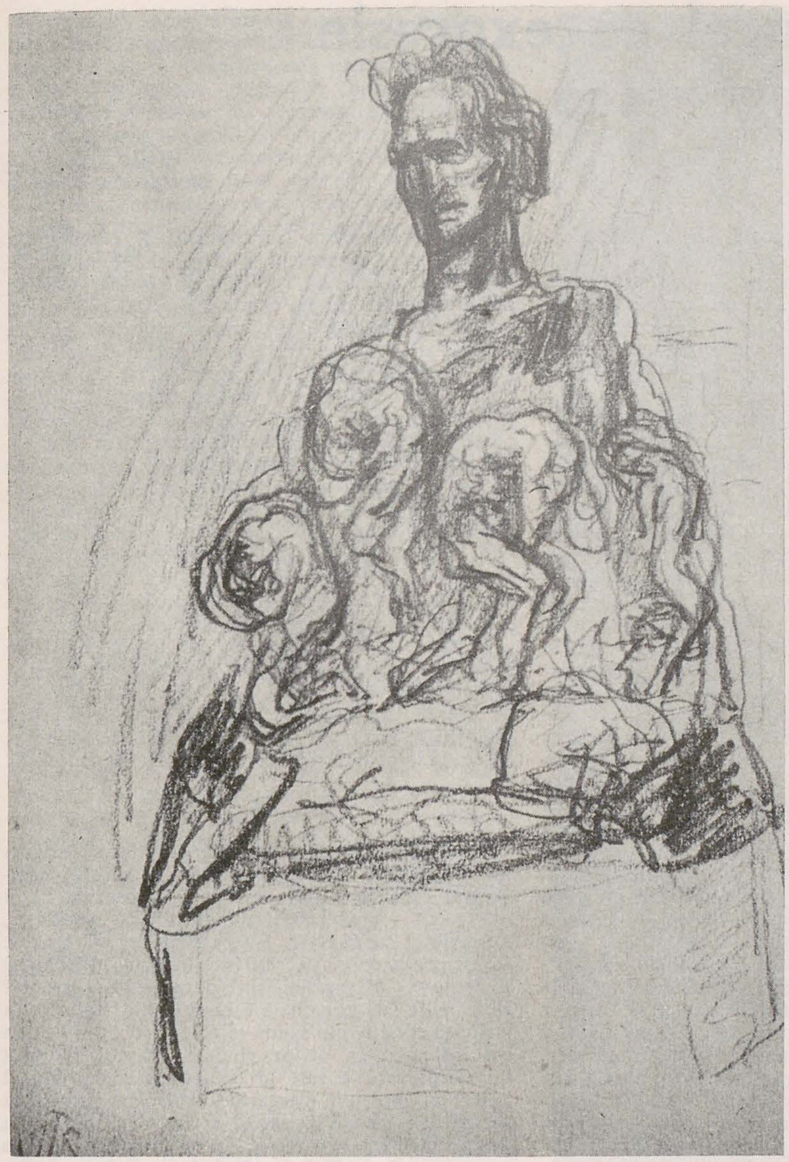
Urmînd acestei pledoarii entuziaste este cu atît mai uimitor comentariul laconic și echivoc din cronica la Salonul Oficial: Tot ceea ce găsește de cuviință să spună Tonitza este că «Himera văzduhului.e de o viziune pe cît de avîntată, pe atît de bizară»; în schimb elogiile aduse lui Han sînt maxime: «Acesta cucerește din ce în ce mai puternic prin marile lui calități, neîntrerupte de nimeni: viziune amplă, simplicitate solemnă, expresie adecvată și definitivă, simț și forță sculpturală».

Mai rămîne să ne oprim asupra poziției lui Han. I-a fost elev lui Paciurea, coleg de profesorat la Academia de Arte Frumoase și prieten, dar nici un moment discipol. A scris despre el articole, apoi o mică monografie — prima despre Paciurea în 1935 — cu profundă simpatie și bună credință. Han regretă însă «sculptura de energie» a începuturilor și, pentru el, Paciurea rămîne un artist nerealizat. Himerele «joc al sufletului care nu se mai poate rezema pe nimic în jurul său», le justifică strict prin avatarurile biografiei — direcție copios alimentată, de altfel, de Paciurea însuși — dar, indirect, nu le aprobă și nu le recunoaște ca sculptură. Paciurea nu poate fi disociat de rodinism, ceea ce pentru Han este egal cu impresionism, picturalitate, psihologism, morbiditate. Sfera sculpturii este alta — energie conținută, construcție, spirit arhitectonic, depersonalizare, așa cum va teoretiza în prefața micului album consacrat lui Bourdelle și lucrărilor acestuia de la Muzeul Simu. În acest moment, în care strategiile critice înregistrează un evident eșec în fața himerelor, un poet, Ion Minulescu, deși foarte implicat în disputele artistice de atunci l-a înțeles pe Paciurea în singularitatea sa și din interiorul normelor pe care acest «învins» avusese tăria și cutezanța să și le instituie singur: «/.../ A fost un foarte ciudat instrument de plastică muzicală, un fel de fluier fermecat în care însă nu putea cînta nimeni altul afară de el, un fluier care rămînea mut pentru toată lumea și nu devenea sonor decît pentru delectarea lui proprie. /.../ aveai impresia că iei contact mai mult cu amintirea unui artist și nu cu artistul în persoană. Persoana lui era ceva aproape absent. Vorbea puțin, vorbea rar, vorbea încet, vorbea ca omul în somn, vorbea ca pentru el însuși și frazele lui semănau ca picăturile de apă cu Himerele lui plastice pe care nu le puteai completa cu nimic de la tine. Nici cu alte fraze nici cu altfel de imaginație. Paciurea nu-ți da voluptatea discuției. Pe Paciurea nu-l puteai pune în nici o formulă. Nu-l puteai nici contrazice, nici corecta, nici amplifica. Personalitatea lui umană mergea mînă în mînă cu personalitatea lui artistică. Și amîndouă la un loc formau un ecou straniu, ecoul unei pledoarii «pro domo» în care orice alt timbru de voce omenească sau orice alt crez artistic ar fi distonat».

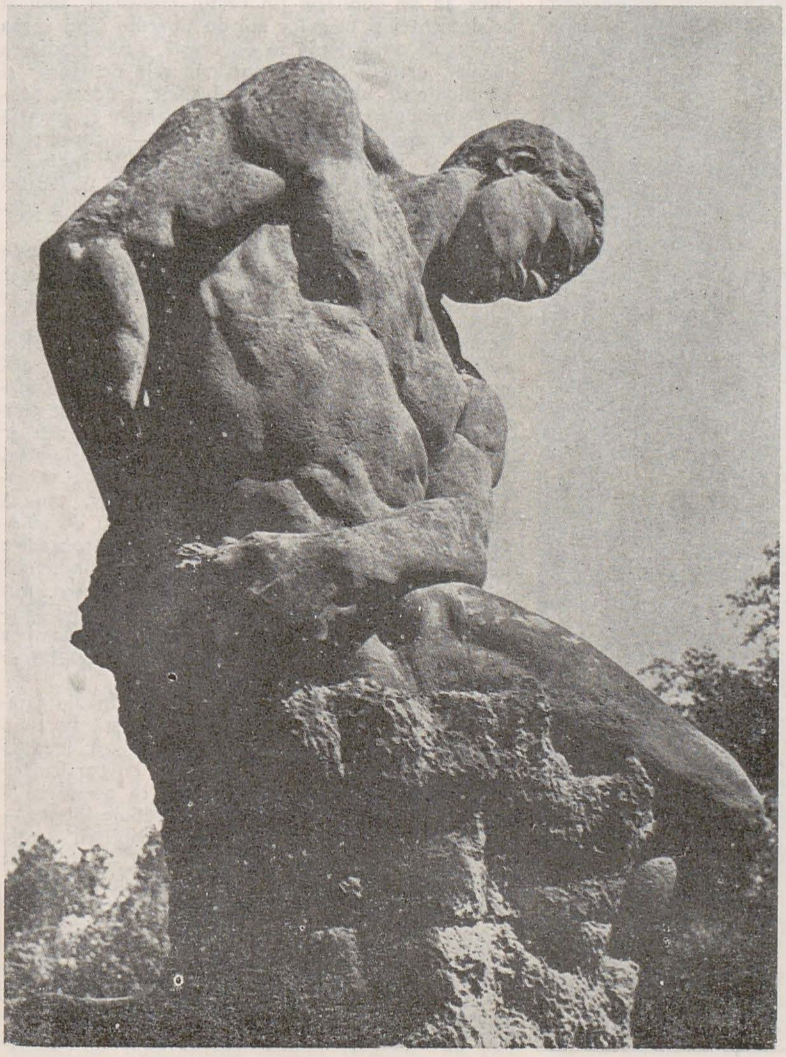
* Pentru bibliografia Paciurea vezi Ion Frunzetti, *Dimitrie Paciurea*, Catalog, tabel cronologic și bibliografie de P. Oprea, Meridiane, București, 1971

Om luptînd cu himerele, creion

Studiu de sciav pentru monumentul lui M. Eminescu, creion


Schiță pentru monumentul lui M. Eminescu, cărbune

Proiect pentru monumentul lui M. Eminescu, pămînt


Gigantul, piatră

Cugetarea, bronz

țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la grigorescu

radu bogdan

p. 26 Fata cu ulciorul
p. 27 Țărancă cu maramă

Evidența echilibrului menționat (vezi *Țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la Grigorescu*, în ARTA nr. 4/1987, p. 15), ca și lipsa de clarviziune a interpretării creației lui Grigorescu prin prisma unei opoziții nediferențiate și generalizatoare a viziunii sale despre țăranul român, mai este afirmat și de un alt fenomen, cu deosebire hotărîtor, și pe care numai o realitate istorică precum cea intervenită de patruzeci de ani în existența națiunii îl putea produce ca argument: am în vedere modul cum s-a situat față de Grigorescu, încă din primul moment — prin exponenții ei ajunși la cîrma destinelor țării —, clasa muncitoare; aceasta, indiferent că luăm în considerare politica culturală oficială promovată de acești exponenți sau gustul personal manifestat de el cu un prilej sau altul și ținînd de intimitatea vieții lor particulare.
Conștiința realității enunțate mai sus am căpătat-o treptat, întărită de fiecare dată de o nouă mărturie venită s-o confirme, că era vorba fie de alegerea lui Grigorescu ca membru post-mortem al Academiei Republicii, fie de reconstruirea în scop memorial a casei sale de la Cîmpina, fie de denumirea dată Institutului de Arte Plastice din București, fie de organizări și înzestrări muzeale în Capitală și provincie, fie de expoziții comemorative, albume, reproduceri volante, cărți poștale, emisiuni de timbre, monografii, studii, eseuri, articole, conferințe, fie de achiziții publice sau personale și de încă alte acțiuni, mai reduse ca importanță.
Chiar și în perioada ideologic cea mai dogmatică, între 1948 și 1956, Grigorescu a continuat să-și păstreze locul suprem în contemporaneitatea românească, cu alte cuvinte în chiar considerare istorică a picturii naționale, și să însemne, pentru persoanele interesate de fenomenul pictural, dar provenind din pături sociale foarte diverse, un artist care plăcea în cel mai înalt grad; nici faimoasele sale *care cu boi*, nici *ciobănașii* și nici *țărăncuțele* n-au constituit, în plan estetic, obiectul vreunei deprecieri, chiar dacă se recunoștea intervenția, cîteodată, a unei edulcorări a viziunii; nu s-a considerat însă că ea ar afecta esența viziunii grigoresciene, adevărul ei fundamental; n-a existat vreo încercare de contestare a primatului lui Grigorescu. Trebuie să deducem din toate acestea că viziunea artistului despre țăran și despre peisajul rural și pastoral este pe deplin confirmată de receptarea la un nivel într-adevăr *național* a operei sale, de adeziunea la ea, mereu vie și actuală, a publicului feluritelor epoci și momente.
Care este însă fondul determinant al acestei receptări, în ce constau conținutul și expresia specific naționale ale creației lui Grigorescu și ce trebuie înțeles efectiv — din punctul de vedere al elementelor și atributelor constitutive ale sferei conceptuale — prin mult invocatul « specific național »? Prin ce a revoluționat Grigorescu pictura românească, într-un plan deopotrivă teoretic și practic, cum a aplicat el inovațiile însușite aiurea la realitatea noastră națională, astfel încît aceste inovații să capete, dacă nu chiar un statut cu totul autonom, în orice caz unul foarte puternic modelat de particularitățile autohtone? Care este, statistic vorbind, ponderea reală — prin stabilirea proporției față de întreg — a tablourilor consacrate țăranului și peisajului rural și pastoral, a celor idilice, a celor tratate într-o gamă de griuri palide sau de rozuri albicioase (cele din așa zisa « perioadă albă »), a celor neizbutite artistic, din cauza slăbirii acuității vizuale a pictorului, și cum sînt distribuite ele numeric — în funcție, pe de o parte, de unitățile administrativ culturale de prezentare și răspîndire publică (muzee, expoziții, presă, edituri), și pe de alta, de prezența în colecții particulare aparținînd exponenților feluritelor straturi sociale, identificate și circumscrise științific ca atare?
Cît de importantă este soluționarea unor astfel de probleme pentru un studiu capabil să elucideze științific, nu pe bază de simple presupuneri și speculații, raportul cauză-efect, ne-o arată și modificările intervenite treptat, de patruzeci de ani încoace, în modul de a-l aprecia pe Grigorescu, de a-i pune în valoare opera, de a-l fixa în conștiința publică, modificări apărute ca rezultat al criteriilor selective de propagare muzeală și expozițională (deocamdată, cum e și firesc, numai parțial mulțumitoare), promovate de statul socialist. Vreau să spun că dispărînd sau numai căzînd în desuetudine acea mentalitate care, odinioară, dusese la reproducerea *carelor cu boi*, a *ciobănașilor* și a *Rodicăi* pe toate cutiile de bomboane și pachețelele de șocolată, dispărînd mai mult sau mai puțin din circulația publică tablourile de slabă execuție și, mai ales înființîndu-se unități muzeale, în Capitală și restul țării, în care Grigorescu este bogat și bine reprezentat, a dispărut în bună parte și dezechilibrul care domnea în aprecierea estetică cu care artistul acționase vreme de cinci, șase, decenii asupra conștiințelor. O cunoaștere exactă a feluritelor proporții statistice la care m-am referit va favoriza deci o politică foarte echilibrată de propagare culturală a operei lui Grigorescu și va lămuri pentru totdeauna anumite aspecte legate de trecut în ce privește interpretarea ei, adesea controversată, aruncînd deopotrivă o lumină asupra societății românești de la 1870 încoace (așa cum în parte s-a și făcut) și asupra anumitor detalii de înrîurire și orientare privind evoluția artistului însuși. Este o mare deosebire între a judeca opera unui artist printr-o raportare continuă la *totalitatea* creației sale, față de o raportare nevoită să se mulțumească doar cu o fracțiune, căreia, în lipsa acestei totalități, nu-i pot fi apreciate cum se cuvine nici ponderea, nici semnificația reală. Viziunea *globală* este singura cu adevărat decisivă, capabilă să ducă la o situare definitivă a lui Grigorescu în conștiința critică a culturii artistice românești. Din păcate, istoriografia contemporană de artă, deși — în ce-l privește pe Grigorescu — s-a manifestat concret cu foarte prețioase contribuții, nu a ținut decît prea puțin pasul cu schimbările pozitive produse și nu a exploatat îndeajuns momentele cele mai favorabile profitării de pe urma acestor schimbări. Și cu toate că George Oprescu însuși și-a dat seama că imaginea despre Grigorescu, « destul de vagă, are nevoie să fie completată și cizelată, lămurită în cauzele care contribuiseră la o realizare atît de înaltă și la consecințele acestei creațiuni, pentru că ea nu mai satisface opinia noastră publică, doritoare de explicații științifice și de mai multă claritate și preciziune »[29], nici el, nici Remus Niculescu — în ciuda iluziilor pe care și le-au făcut — n-au izbutit cu adevărat să împingă studiul problematicii conceptuale și picturale a creației lui Grigorescu « într-o etapă nouă »[30].

Această problematică continuă să rămînă deschisă, mai ales pentru că, așa cum am precizat la început, nu i-au fost sesizate în profunzime aspectele, gîndite adecvat ariile de cercetare și aplicate metodele cele mai corespunzătoare. De aceea, cred că analiza viziunii lui Grigorescu asupra țăranului român (și chiar a viziunii sale în general) trebuie așezată pe alte baze decît cele de pînă acum; baze în virtutea cărora, fără vreo forțare a notei, socialului să-i fie dat ce-i aparține cu adevărat socialului, momentului istoric ce-i aparține momentului istoric, pshologicului ce-i aparține psihologicului, culturalului ce-i revine culturalului, fundamentării lirice ce-i revine fundamentării lirice și, ca o încununare (dar nu și la urmă ca importanță), picturii ce-i revine picturii. Operații exigente și de durată, care reclamă, cum s-a văzut, disocieri complexe și subtile și pe care, din nefericire, nu le pot întreprinde cu adîncimea și explorarea vastă spre care năzuiesc de obicei, ca regulă de conduită, trebuind să mă mulțumesc doar cu cîteva punctări de direcție, de ordin în primul rînd problematic și metodologic.

★

Chiar dacă nu din strict prima generație, ascendența lui Grigorescu presupune totuși o origine țărănească, ceea ce a dat naștere — în prezent ca și în trecut — unor corelații destul de mecanice, de ordinul cauză-efect. S-a neglijat sau s-a ignorat că asemenea corelații, răsfrînte în planul ideologiei și respectiv al creației, sînt departe de a acoperi sfera mult mai complexă a cauzalității implicate în viziunea socială. Nu avem voie să nesocotim — cum s-a întîmplat în atîtea rînduri — faptul că tatăl lui Grigorescu a fost un slujbaș administrativ al boierului Lenș, un « notariu » însărcinat cu ținerea socotelilor moșiei acestuia, și că viața pictorului petrecută efectiv în mediul rural, — dar un mediu oarecum *sui generis* — se încheie cu cel de al cincilea an de copilărie (în restul copilăriei, apoi al adolescenței și primilor ani de tinerețe fiind vorba mai mult de șederea la București, sub oblăduirea mamei, urmată de peregrinările sale de iconar și de pictor de biserici): nu îndeajuns, cred eu, pentru a modela generic structura mentală și afectivă a personajului matur de mai tîrziu, — înclinat spre lirism și visare — pe calapodul acelor ingerințe existențiale de natură a-l împinge să privească lumea țărănească prin prisma năzuințelor și a contradicțiilor ei sociale.
Grigorescu — ne-o demonstrează întreaga iconografie a tematicii sale țărănești și peisagistice — nu este un exponent al realității sociale decît în măsura în care aceasta din urmă rămîne subadiacentă, ca ecran mediator pe care se proiectează deobicei substanța trăirii sale lirice, substanță ce-și află corespondentul — vom avea prilejul s-o constatăm, — într-una din laturile firii țăranului, așa cum o reflectă îndeosebi creația populară. Că aici ar putea să joace un rol important obîrșia țărănească a artistului, impunîndu-se cu alte cuvinte o structură sufletească comună, un dat nativ, sau că acest rol l-ar juca mai degrabă un fond de afinitate cu țăranul, hrănit de niște contacte sporadice cu el (dar totuși frecvente) — stabilite de la nivelul altor pături sociale, și de o literatură care, mai mult sau mai puțin direct, îl exprimă, — nu afectează esența problemei de care mă ocup, deoarece nu pretinde neapărata înclinare a balanței într-o parte sau alta.
Desigur, faptul de a proveni dintr-un mediu țărănesc poate trezi și întreține în conștiința celui în cauză un interes deosebit pentru tot ceea ce vine în atingere cu viața țăranului, cu particularitățile existenței sale, și e posibil ca acesta să fi fost cazul cu Grigorescu. Dar ce trebuie înțeles — cînd e vorba de anii primei sale copilării — prin « mediu țărănescu »? De ce natură vor fi fost raporturile cu țăranii ale celui însărcinat să înregistreze conturile unui latifundiu precum cel al lui Lenș? Dacă ne gîndim bine, administrarea contabilă a moșiei — complexă prin chiar natura și multitudinea activităților depuse, de la investițiile de muncă și repartițiile de cheltuieli și pînă la cuantumul rentabilității lor, — nu putea fi efectuată pur și simplu de un țăran cu « oarecare știință

de carte »[31], această știință trebuia să fi fost mai mult decît « oarecare » ! Mi se pare de asemenea ciudat că atît de controversata problemă a originii sociale a artistului — destul de contradictorie sub raportul concluziilor, ca urmare a dificultăților de care s-au lovit biografii lui Grigorescu în trecut, — a fost tranșată pe baza numai a spuselor unui țăran născut în același an cu el, mort în 1936, adică la o vîrstă aproape centenară, țăran care își aducea aminte că Ion Grigorescu ar fi fost « notariu » pe moșia lui Lenș[32].
Decît că acest bătrîn avea, ca și Nicolae Grigorescu, doar cinci ani cînd a murit tatăl viitorului pictor, deci mărturia lui nu era directă, ci preluată și trecută inevitabil prin filtrul vîrstei; și apoi, ce va fi înțeles el prin « notariu »? Trebuie oare să presupunem că « notar » și « notariu » vor fi însemnat în mintea sa unul și același lucru? Dacă nu, cum este probabil, cine ne lămurește sensul exact al lui « notariu », cuvînt pe care nu l-am găsit în vreun dicționar? Sînt, toate, întrebări pe care nu le pot ocoli (și la care, în lipsa documentelor, nu va exista vreodată un răspuns sigur) atunci cînd încerc să mă orientez în labirintul relației « cauză și consecințe », creat de problematica originii sociale a lui Grigorescu și a mediului cu care, pînă la vîrsta de cinci ani, a venit în contact. Dar, repet, în analiza factorilor care au putut condiționa viziunea despre țăran a lui Grigorescu, decisive nu mi se par totuși problemele enunțate mai sus. Mult mai hotărîtoare este, pentru tragerea unor concluzii întemeiate, corelarea tuturor factorilor de formație intelectuală care au putut acționa asupra artistului — mă refer aici la planul mental, de gîndire asupra țăranului — și considerarea lor ca o entitate fenomenală multilaterală, urmărită în dinamica ei continuă, desfășurată în timp. Simplu spus, venirea în contact, nemijlocită, cu mediul țărănesc (nu numai în copilărie sau adolescență, ci și ulterior, cu prilejul feluritelor deplasări în țară sau străinătate) nu trebuie despărțită la Grigorescu de influența și a altor medii sociale, care la rîndul lor i-au modelat viziunea, începînd cu mediul artistic barbizonian, continuînd cu variatele medii ale societății bucureștene (printre care, poate chiar în primul rînd, mediile literare) și sfîrșind cu cel, desigur mai puțin activ, din perioada stabilirii la Cîmpina.
Se observă ușor că la Grigorescu accentele sociale, cînd intervin, sînt mai frecvente și mai pronunțate între 1863 și 1873, decît în etapele următoare, și că destul de des ele caracterizează un realism oarecum sever al viziunii. Nu cred că faptul acesta e fără legătură cu climatul de idei care domnea la Barbizon, climat pe care nu trebuie să-l reducem la strict numărul celor cîțiva artiști ce i-au asigurat faima: Rousseau, Millet, Dupré, Diaz, Troyon, Jacque și — prin vizite sporadice — Corot și Courbet; Daumier era și el uneori oaspetele Barbizonului; dar mai erau și mulți alții, din generații mai tinere, despre care știm prea puțin. Așa cum am arătat și altădată[33], nu era o simplă coincidență că apariția peisajului romantic în Franța fusese legată de momentul 1830, că orientarea lui realistă, caracteristică artiștilor de la Barbizon, se conturase pregnant după 1848. Atenția acordată naturii, oamenilor care trăiau în mijlocul ei, semnificase o democratizare a artei, a sentimentelor și mentalității estetice.
Este evident că realismul barbizonist, adesea caracteristic tocmai prin interesul arătat țăranului — și încă de personalități atît de puternice ca Millet și Courbet, — n-a rămas fără ecou în pictura de pînă la 1874 a lui Grigorescu. S-ar părea că acesta este un capitol de mult elucidat, după ce au fost întreprinse atît în țară, cît și, mai ales, la Paris și la Barbizon, cercetări uneori chiar minuțioase. Numai că, — orientate, așa cum am spus mai înainte, aproape exclusiv spre clarificări de ordin biografic și al descoperirii sau identificării unor tablouri — aceste cercetări au vizat foarte puțin problemele picturale propriu-zise, în orice caz ele n-au pătruns în miezul preocupărilor, al căutărilor și soluțiilor, care caracterizau lumea artistic-plastică a mediului parizian și barbizonian din deceniile al cincilea și al șaselea al veacului trecut; preocupări a căror continuitate era încă departe de a se fi stins în vremea repetatelor șederi ale lui Grigorescu în regiunea Fontainbleau, ba, dimpotrivă, aveau chiar să-și afle curînd ecloziunea în felul de a picta al impresioniștilor (se știe, Monet, Renoir, Bazille și Sisley s-au abătut pe la Barbizon în 1867). Voi reveni.
Nici chiar din punct de vedere social nu s-au făcut toate corelațiile și nu s-a insistat corespunzător asupra gîndirii cu care a venit în contact pictorul român la Barbizon, gîndire care nu se poate să nu-l fi înrîurit, cu atît mai mult cu cît, încă din țară, cunoscuse îndeaproape mediul țărănesc. Pe cine

a putut întîlni Grigorescu în vestitul cătun francez? În fotografia de grup scoasă la lumină acum trei decenii, și care s-a aflat în păstrarea fiului pictorului[34], îi recunoaștem, în afară de Grigorescu, pe Millet și Courbet; cine sînt însă celelalte zece personaje? Nici o cercetare n-a fost încă întreprinsă în această direcție, deși cu măcar o parte dintre cei înfățișați Grigorescu trebuie să fi schimbat opinii și impresii, poate chiar să fi primit de la ei sugestii.
William Ritter ne spune că la Barbizon Grigorescu i-a cunoscut, deosebit de Milet, pe Rousseau, Diaz, Daubigny[35]. Cu primul și cu ultimul întîlnirile n-au putut fi decît rare; Rousseau era o fire destul de retrasă și nu întotdeauna ușor abordabilă, iar începînd din 1866 era tot mai bolnav; Daubigny era deja, în vremea popasului lui Grigorescu, stabilit la Anvers și n-a vizitat Barbizonul decît în 1867[36]. În schimb, Diaz era prezent an de an. Un mic *Interior de pădure* de Grigorescu, păstrată în depozitul Galeriei Naționale[37], dovedește că a existat la român, cel puțin într-un anumit moment, un interes susținut pentru celebrul franco-spaniol. S-ar putea ca și firea foarte independentă a lui Diaz să fi stîrnit interesul lui Grigorescu. Lui Jules Claretie, gazetar și om de litere, Diaz i-a povestit cîndva în legătură cu o schiță de portret a doamnei Lehon, prietenă a ducelui de Morny: « După 2 decembrie[38], Morny a intrat în atelierul meu, cu țigara în gură și cu pălăria pe cap, și m-a întrebat de ce nu termin acest portret. I-am răspuns: pentru că așa îmi place — și i-am întors spatele. A plecat furios. Putea face să fiu arestat, dar nu mă putea forța să sfîrșesc o pictură »[39]. Grigorescu nu putea decît să admire comportarea demnă a lui Diaz.
Cît privește pictori care în perioada aceasta au avut asupra lui Grigorescu o influență de ordin tematic, oferindu-i exemplul unor incursiuni repetate în lumea rurală și pastorală, cum sînt Troyon și Jacque, cel dintîi era deja prea suferind (avea să moară în 1865, cu mintea rătăcită, pradă unei progresive paralizii cerebrale) pentru ca tînărul său confrate român să-l fi putut întîlni; ultimul însă a fost ca și Diaz un statornic la Barbizonului și nu este exclus ca Grigorescu să-l fi cunoscut. Dintre figurile care făcuseră faima satului mai trăia și Dupré; dar acesta nu mai călca de multă vreme prin partea locului: prefera să lucreze în pădurea Compiègne. Mai rămîne a fi amintit Corot, prezent la Barbizon în 1862[40] și 1865, al cărui rol în concepția picturală

Peisaj

cea mai avansată a lui Grigorescu mi se pare cu totul deosebit, ca de altfel, deşi mai puţin aparent, şi cel al lui Courbet. Însă de Corot şi de Courbet va fi vorba mai tîrziu, cînd mă voi ocupa de problematica picturală a lui Grigorescu; pentru moment mă mărginesc la cei ce i-au putut înrîuri viziunea despre ţăran.

Se ştie că dintre artiştii de la Barbizon Millet a fost cel cu care Grigorescu a avut legături oarecum mai apropiate. Or, tocmai Millet era omul despre care domnul de Nieuwerkerke, supraintendentul artelor frumoase din Franţa şi preşedintele juriului Salonului din 1859, se exprimase cu prilejul respingerii de către el a tabloului *Tăietorul de lemne şi moartea:* « E o pictură de democraţi, de indivizi care nu-şi schimbă cămaşa şi vor să se impună oamenilor de lume. Această artă îmi displace şi mă dezgustă » [41]. Democrat, Millet era într-adevăr şi încă unul pătruns de o foarte adîncă şi nobilă umanitate, pe care nimic nu o ilustrează mai bine decît tablourile sale cu ţărani, în legătură cu care pictorul însuşi îşi descrie viziunea, în felurite scrisori şi într-o manieră cît se poate de concludentă. Nu era însă un militant politic. Nu-i stătea în fire, cum n-avea să-i stea nici lui Grigorescu. De aceea Millet îi scria prietenului său Alfred Sensier, în 1863, în legătură cu *Omul cu sapa*, care stîrnise o vîlvă imensă, făcîndu-i pe unii critici să-l considere pe autor « socialist »: « Vorbele care circulă pe seama omului meu cu sapa continuă să-mi pară foarte bizare şi-ţi mulţumesc că mi le-ai comunicat, căci e pentru mine o ocazie în plus să mă minunez de ceea ce mi se atribuie. În ce club m-au întîlnit criticii mei? Socialist! » [42] Aceluiaşi Sensier îi scria în 1867: « Ai făcut bine să insişti asupra laturii rustice [. . .]. Resping din răsputeri latura *democ*, aşa cum a fost înţeleasă în limbaj de club, care mi s-a atribuit. N-am vrut decît să trimit gîndul la omul hărăzit să-şi agonisească traiul în sudoarea frunţii. Să fie spus şi asta, căci nu mi-a trecut niciodată prin minte să fac vreo pledoarie ». [43] (subl. în original — R.B.). Un fel de a vedea lucrurile care totuşi — cînd era vorba să i se interpreteze tablourile — nu-l împiedicase în 1850 pe Millet să exclame, printre altele, într-o scrisoare către bunul prieten: « Cu riscul de a trece mai departe drept un socialist mărturisesc că în artă latura umană mă emoţionează cel mai mult [. . .]. Nicicînd nu-mi apare latura veselă; nu ştiu unde e, n-am văzut-o vreodată [. . .] În locurile arate [. . .] întîlneşti oameni care sapă, lovesc cu tîrnăcopul. Vezi pe cîte unul din timp în timp, îndreptîndu-se din şale [. . .] ştergîndu-şi fruntea cu dosul palmei [. . .]. Oare aceasta e munca veselă, zglobie, în care unii ar voi să ne facă să credem? Totuşi aici se află pentru mine adevărata umanitate, marea poezie [. . .] » [44]

Putem recunoaşte în scrisoarea de mai sus tot ce-l va opune mai tîrziu pe Grigorescu lui Millet în felul de a-l privi pe ţăran, căruia îi va surprinde tocmai latura veselă; dar pe ţăranul român, nu pe cel francez; şi pînă către 1870, sau poate chiar 1873 [45], nici chiar pe ţăranul român. Căci deosebirea de viziune dintre el şi Millet se accentuează cu trecerea anilor, deşi încă de pe acum se fac simţite unele diferenţieri în modul de a-l reprezenta pe omul care munceşte la pămînt. Nici un moment Grigorescu nu manifestă acel patetism, cu nuanţe uneori puternic dramatice, propriu marelui său emul francez, în tablouri ca *Omul cu sapa* sau *Vier odihnindu-se*, pentru el oboseala nu reprezintă acea « tristă condiţie umană », ce-ţi lasă întotdeauna — cum spune tot Millet în scrisoarea citată, — « o impresie analogă celei exprimate de La Fontaine în fabula sa cu *Tăietorul de lemne:* « Care i-a fost plăcerea de cînd e pe pămînt? Mai mizeri decît dînsul oare pe lume sînt? » [46] Totuşi, ţăranii pictaţi de Grigorescu la Barbizon nu sînt niciodată surprinşi în clipele lor de bună dispoziţie, ca să nu spun chiar de « veselie »; bărbaţii sînt văzuţi într-un moment de repaus al muncii cu sapa, femeile adăstînd o clipă cu sacul de cartofi în spinare; chipurile oamenilor sînt severe, trudite, şi chiar cînd le învăluie umbra borurilor larg desfăşurate ale pălăriei, sau efectul de clarobscur al viziunii în contre-jour, nu ţi se oferă nici un temei să le bănuieşti senine. Să nu fi cunoscut ţăranul francez de la Barbizon şi altfel de clipe, cum ne sugerează cuvintele lui Millet din scrisoarea citată? Greu de presupus! Dar cu atît mai mult se impune convingerea că atitudinea lui Grigorescu faţă de ţăran a împrumutat la Barbizon ceva din optica socială a lui Millet, din asprimea viziunii acestuia, şi că nu numai monumentalitatea cu care sînt înfăţişaţi — de care vorbeşte exegeza mai nouă — şi-a însuşit-o de la el artistul român în propriile-i tablouri cu ţărani. E totuşi demn de reţinut — şi de aceea m-am şi oprit la o succintă comparaţie între cele două ipostaze ale reprezentării ţăranului, — că niciodată Grigorescu nu-l interpretează pe ţăranul francez cu căldura care-l apropie mai tîrziu de ţăranul român. Şi poate că nu propriu-zis « căldura » este cuvîntul cel mai potrivit, pentru că nu se poate susţine că viziunea lui Grigorescu dovedeşte răceală. Însă, oricum, e mai curînd dominată de o notă constatativ-neutră, decît de o subliniat simpatetică participare, cu pronunţate implicaţii lirice, cum se întîmplă cînd îi pictează pe ţăranii de la noi. Vieţii rustice contemplate de Grigorescu la Barbizon nu atît *poezia* i se revelează, cît *condiţia socială* a ţăranului, numai că această condiţie el o surprinde ca o imagine a muncii şi ostenelii, fără accente ostentative de suferinţă şi abrutizare, de natură să stîrnească revoltă, ba, uneori, cînd e vorba de femei bătrîne îngrijind de gospodărie sau preocupate de nevoile traiului zilnic, chiar cu o notă discretă de umor, colorată de o tentă uşor anecdotică.

Desigur, Grigorescu a pictat în vremea aceasta şi imagini pastorale pătrunse de poezie agrestă, în care simţirea lui cu înclinaţii romantice exaltă lumina sîngerie de amurg şi prezenţa tăcută a păstoriţelor, — copii şi bătrîne — care însoţesc turma de oi, ca în acel bine cunoscut *Apus de soare la Barbizon* de la Galeria Naţională. A pictat şi tîrle de oi la vreo margine a pădurii, sau uliţi de sat, străbătute în pas molcom de vitele desprinse din cireadă, în preajma cărora zburătăcesc păsările de curte; mereu într-o lumină de asfinţit, potolită, egală, nu neapărat învăpăiată de focuri muribunde, ci doar învăluind peisajul într-o austeră sobrietate de ton. S-au făcut în trecut suficiente apropieri de Troyon şi de Jacque, încît nu e nevoie să insist.

Dar tendinţa manifestă, care se afirmă la tînărul pictor tot mai consecvent, e aceea de a surprinde omul, fie integrat în peisaj, estompîndu-şi discret contururile în atmsofera depărtării, fie văzut deaproape, în concretul trăsăturilor lui distinctive, mai mult tipice decît individuale şi numai rar cu intenţia efectivă a unui portret, ca în *Paznicul de la Chailly*, a cărui expresie picturală plină de vigoare a făcut pe toţi exegeţii lui Grigorescu să invoce exemplul călăuzitor al lui Courbet.

Nu mi se pare deloc întîmplător că *Mocanul* lui Grigorescu — poate cu adevărat primul portret de ţăran român pictat de artist — datează ca execuţie din aceeaşi vreme, posibil chiar din acelaşi an, ca şi *Paznicul din Chailly*. În ambele, caracteristice sînt vigoarea, energia, dîrzenia, realismul marcat de o pronunţată amprentă socială (chiar dacă prin atributele funcţiei sale *Paznicul* a încetat să se consacre în principal muncii de ţăran, — trăsăturile sale, mimica, expresia continuă să-i divulge obîrşia; el nu face mai puţin parte din populaţia rurală, rămînînd acelaşi om simplu, strîns înrudit cu cei de la coarnele plugului). G. Oprescu cred că greşeşte cînd compară *Mocanul* cu *Ţăranul francez cosind*, de la Muzeul « N. Grigorescu » din Cîmpina. Întîi pentru că ultimul nu e în nici un fel un portret, ci doar un motiv de figură umană în aer liber; apoi, pentru că, stilistic vorbind, *Mocanul*, deşi de o vigoare plastică de sine stătătoare, care nu mai trimite gîndul la Courbet, se înscrie într-un registru de probleme legate de expresivitate şi de voinţa potenţării acesteia, de fermitatea construcţiei formei şi de energia aplicării penelului, aşa cum le întîlnim în *Paznicul;* aceasta nu implică propriu-zus o similitudine de execuţie, ci doar o aceeaşi preocupare pentru redarea cu o expresie cît mai virilă a figurii umane, în speţă a unor oameni de la ţară, în ipostaze, ce-i drept, substanţial diferite. Comparaţia mea nu tinde decît să ilustreze că în perioada primă a şederii la Barbizon, mai ales spre sfîrşitul ei, adică între 1867—1869, viziunea lui Grigorescu despre ţăran e receptivă la influenţa mediului confratern sub ale cărui auspicii artistul nostru îşi însuşeşte un nou mod de a picta. În rest, G. Oprescu are deplină dreptate că dintre toate nenumăratele tipuri de ţărani pictate la noi, nici unul să nu i se pare « mai reprezentativ şi mai autentic pentru poporul nostru » [47] decît *Mocanul*. Înaintea lui G. Oprescu, Remus Niculescu remarcase la fel de îndreptăţit: « Silueta monumentală, gama restrînsă, distribuţia dramatică a luminilor, dau ţăranului o înfăţişare asupră, de zeitate păduratică sau de războinic dac. Ţăranul român se iveşte astfel în creaţia maestrului într-o ipostază majoră, eroică, de un romantism viguros şi profetic, care trece dincolo de gingăşia idilică a unui Alecsandri, sau de optimismul convenţional care defineşte atîtea dintre subiectele ţărăneşti zugrăvite de Aman şi de Szathmary [. . .] » [48]. La toate acestea nu am decît o unică observaţie de făcut: *Mocanul* este, după una ştiinţa mea, *singurul* tablou de Grigorescu în care ţăranul român — respectiv păstorul — apare înfăţişat astfel.

După cum *Casă la Valea Moşneagului*, pictată către 1872, şi *Bordeie* (ambele la galeria Naţională) mi se par a fi singurele locuinţe ţărăneşti a căror imagine şi interpretare picturală ascund într-adevăr sărăcia, în afara oricărui pitoresc (aici se poate vorbi cu justificare de « culori lipsite de strălucire » şi de faptul că « la îngrijorarea omului se adaugă o ameninţare de sus »). Mai există desigur şi alte *colibe* sau *bordeie* pictate de Grigorescu, care nu pot evita gîndul că cei ce le locuiesc sînt condamnaţi la o existenţă mai mult decît modestă; dar nota de farmec a naturii înconjurătoare din aceste imagini, sentimentul poetic al interpretării, expresia lui tonică, de îmbietor nostalgică iar nu de apăsătoare melancolie, le situează într-o categorie diferită, în care accentul social e estompat de incantaţia lirică.

Un accent social vădeşte şi acea *Vatră de la Rucăr*, datată 1870, de la Galeria Naţională, care dacă nu mi se pare a fi chiar expresia unui realism critic, denunţător al mizeriei, nu-mi apare totuşi mai puţin ca ilustrînd severitatea unei viziuni despre ţăran şi viaţa acestuia, proprie mediului de artişti în mijlocul cărora evoluase pînă atunci Grigorescu la Barbizon. *Maternitatea* de la Muzeul colecţiilor (col. Zambaccian) face neîndoielnic parte din aceeaşi familie, deşi severitatea viziunii e mai puţin pronunţată.

În sfîrşit, nu mă surprinde că tot printre tablourile pictate înainte de 1874 se numără şi *Catinca*, de la Galeria Naţională, acest portret de ţărancă tînără, sănătoasă, care exprimă cu vigoare o vitalitate prin nimic edulcorată, deşi chipul ei zîmbitor răspîndeşte lumină şi încredere, şi reflectă o robusteţe nu lipsită de pitoresc (a nu se confunda cu ceea ce ar fi putut să însemne pitorescul modelului, pitoresc, după părerea mea, aici inexistent; ceea ce ne întîmpină e o realitate sobru consemnată a bunei dispoziţii, fără nuanţa de veselie discernabilă în multe din portretele ţărăneşti de mai tîrziu. Repere statistice care să permită urmărirea frecvenţei şi diversitatea de interpretare cu care îşi face apariţia ţăranul român în pictura lui Grigorescu — încă de la cea dintîi întrerupere a şederii sale la Barbizon, urmată de vremelnicul său popas în ţară — ar fi fost desigur binevenite şi la acest capitol şi ar fi dus la concluzii mai adînc nuanţate. În lipsa unor astfel de repere, o perspectivă mai amplă asupra a ceea ce s-ar putea denumi simbolic « cea de a doua perioadă de debut din creaţia lui Grigorescu » se lasă aşteptată. Amintesc doar că elementul idilic care i s-a imputat artistului mai tîrziu, abia dacă mijeşte în anii de şedere la Barbizon, şi nici atunci într-un mod destul de concludent (mai degrabă surprindem uneori o alunecare în pitorescul anecdotic); el se afirmă şi cristalizează odată cu aşezarea statornică a lui Grigorescu în ţară, vădindu-se — cum am mai pomenit — a fi de cele mai multe ori expresia unui acord de simţire al pictorului cu anumite caracteristici de afirmare ale liricii populare, iar nu pur şi simplu a unei atitudini născute din înclinaţia ţăranului spre « uitare », « blîndeţe » sau « împăcare ». Intervine aici la Grigorescu, în principal, o problemă de structură psihică, o rezervă faţă de tot ce e de natură să-i zdruncine echilibrul interior, dar în acelaşi timp şi o nevoie de comunicare pe planul unei spiritualităţi mai înalte decît cel al simplei şi fidele reflectări a realităţii. Cu Andreescu nu s-a întîmplat altfel; el care în realismul său e mai aspru şi pare mai obiectiv în a reflecta omul, natura, obiectul, mai concret în modul de a le semnifica prezenţa, nu foloseşte această concretitudine decît ca un prag de trecere spre un « dincolo » de imaginea realităţii, « dincolo » care afectează existenţialul. La Grigorescu, vom vedea, pragul odată trecut, se pătrunde în mitic, în reveria tandră asupra iubirii ideale, iubire care apelează la graţie ca la un semn distinctiv al fiinţării marcate de har. Mai mult decît însăşi realitatea, realismul lui Grigorescu invocă întîi de toate ethosul captării ei, acel duh al cuprinderii transfiguratoare, care o sustrage percepţiei obişnuite, ferind-o de a fi redusă la simpla senzaţie.

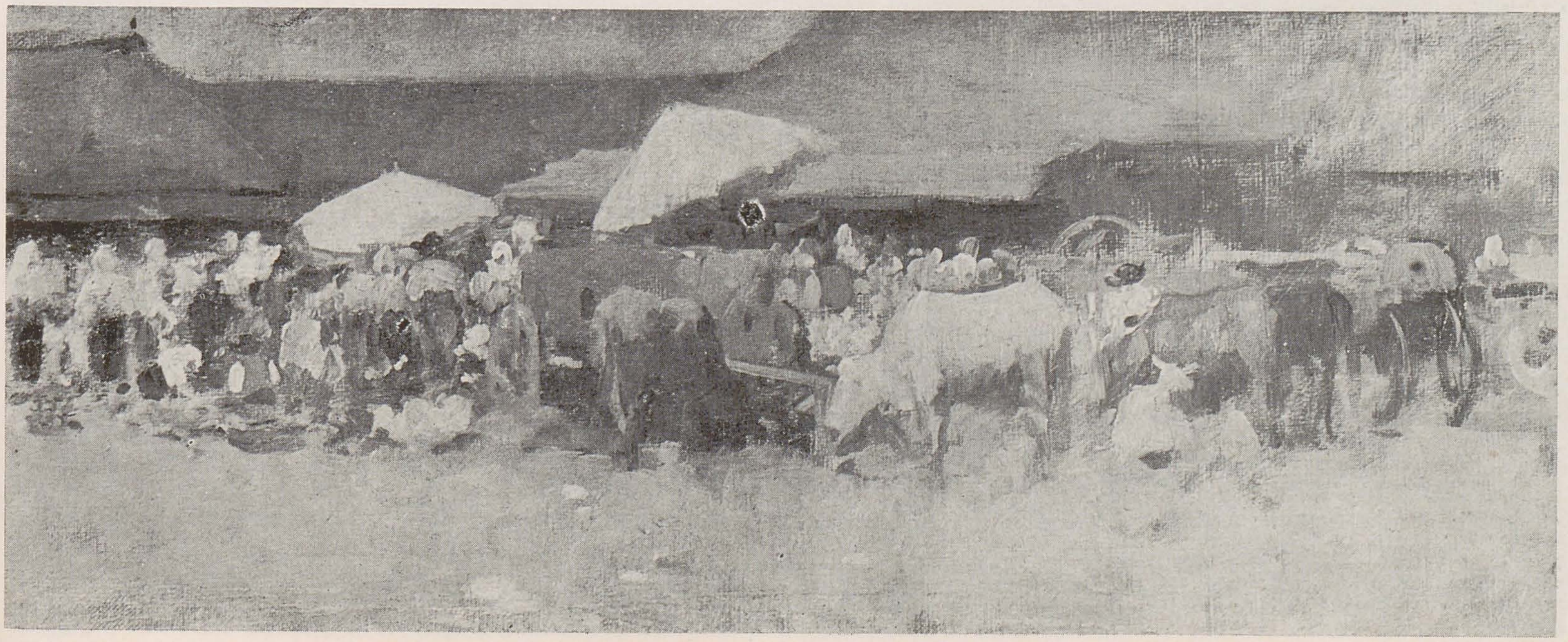
Că în această viziune s-a strecurat o tendinţă spre excesiv, abătînd adesea graţia spre graţiozitate şi dulceaţa spre dulcegărie, ţine, cum voi arăta, de un fenomen care nu trebuie să ne împiedice a-i recepta pictorului mesajul. Nu există decît un singur Grigorescu, diferenţiat şi polivalent în ipostazele sale, pentru că bogat şi universal. În 1957, Remus Niculescu observa judicios că Grigorescu « este cel dintîi artist român care realizează pînă la ultimele sale consecinţe un stil, o lume coerentă de imagini nutrite de aceeaşi substanţă lirică, într-un limbaj care-i aparţine pe deplin, şi lunga perioadă petrecută în Franţa s-a întîmplat să fie hotărîtoare pentru definirea stilului său » [49]. Dar tocmai de aceea rămîn surprins că acelaşi autor a putut să scrie, cu numai un an mai tîrziu: « Începînd din acest moment hotărîtor al întîlnirii cu publicul (e vorba de momentul « 1870 », n.m. — R.B.), opera (lui Grigorescu) va cunoaşte [. . .] două drumuri. Asemenea multora dintre înaintaşii ori contemporanii săi cei mai iluştri, de la Corot şi Constable şi pînă la Renoir, el va picta subiecte sentimentale, « terminate » pentru amatorii de imagini sentimentale, şi opere străbătute de lirism autentic, de adevărată poezie picturală, pentru sine şi pentru cei în stare să preţuiască mesajul realist al artei sale. Dualitatea aceasta, transpusă de unii în timp şi înţeleasă ca un proces mai îndelungat sau mai rapid de slăbire a facultăţilor artistice, a dăinuit în forme mai mult sau mai puţin acute de-a lungul întregii sale activităţi » [50]. Într-o redactare întrucîtva modificată (de pildă « două curente » în loc de « două drumuri »), G. Oprescu îşi va însuşi această teză, punînd însă accentul pe perioada finală a pictorului [51].

Dualitate? Mi se pare aici o neînţelegere şi un non-sens, o reluare a acelei teze greşite care, am văzut, îşi croise drum în cronicile de presă dintre cele două războaie mondiale. Întîi că Grigorescu (exceptînd cazul — numai aparent! — al *Spălătoreselor la rîu*, asupra căruia voi reveni pe larg mai tîrziu n-a pictat niciodată în felul pretins, n-a trăit şi n-a lucrat pe două planuri, concepîndu-şi tablourile deliberat pentru două categorii de public, cum într-adevăr au făcut o vreme Corot şi Constable, în vederea expunerii la Saloanele oficiale, tratînd diferit un acelaşi subiect, văzut cam în aceeaşi perspectivă şi respectînd oarecum o aceeaşi compoziţie. Exemplele invocate de Remus Niculescu nu corespund cu cazul lui Grigorescu, la care, cu excepţia arătată, alternanţa interpretărilor picturale nu e subordonată unui criteriu expoziţional şi nici nu implică neapărat finisarea sau nefinisarea lucrării în funcţie de subiectul ei « sentimental », cu toate că în general există o relaţie vădită între semnificaţia figurilor şi viziunea picturală în care sînt interpretate; se poate spune despre *Ţăranca torcînd* din colecţia Zambaccian că e nefinisată? Şi totuşi nu e sentimentală! Sau că e finisat *Ciobănaşul* (inv. GG 69604/PN 7544) de la Galeria Naţională? Şi totuşi e sentimental! Şi apoi, cum se împacă aşa zisa « dualitate » cu ceea ce însuşi Remus Niculescu afirmă în continuare?: « Niciodată [Grigorescu] n-a încetat însă a fi acelaşi mare pictor, în sensul întreg al cuvîntului, care la 1870 picta nu numai *O floare între flori* dar şi *Vatra de la Rucăr* [. . .] iar de atunci încolo va realiza nenumărate capodopere » [52]. A fi mare întotdeauna, înseamnă cu de la sine înţeles a dovedi o unitate. Înlăuntrul ei poţi fi uneori mai mult, alteori mai puţin sau chiar deloc izbutit. Nici un artist nu produce de-a lungul vieţii numai capodopere şi nici nu e total ferit de eşecuri. Unitatea viziunii, însă, e dată prin altceva. Acel altceva a însemnat în cazul lui Grigorescu însuşi fermentul care a revoluţionat întreaga pictură românească de pînă la el.

Încă un aspect se cuvine a fi subliniat la Grigorescu în legătură cu cele de mai sus: complexitatea preocupărilor, înlăuntrul varietăţii de simţire, de predispoziţie temperamentală şi psihologică, legată de moment. Această solicitare interioară în mai multe direcţii, convergentă prin obiectivul viziunii şi divergentă prin modalităţile de interpretare este cea care nu o dată a dat naştere unor confuzii, făcînd ca lui Grigorescu să i se atribuie nişte polarităţi: realism-idilism, finisare-nefinisare, descriptivitate-concizie, albiciozitate-cromatism, ajungîndu-se astfel la pomenita teză a dualităţii. Desigur, printr-o considerare superficială, asemenea polarităţi pot fi stabilite, pictura lui Grigorescu se pretează la ele. Noi însă, aparenenţii secolului al XX-lea, care avem în conştiinţă exemplul lui Picasso, urmat de cel al nenumăraţilor « experimentalişti » pentru care arta presupune uneori reînnoiri din şase în şase luni, ştim că impulsurile contradictorii pot fi expresia unei manifestări artistice a cărei unitate e dată prin chiar această mobilitate a ei.

Nu voi face eroarea de a confunda determinantele şi mentalitatea unui pictor de azi, cu cele ale unui confrate al său din veacul trecut. Nu încerc cîtuşi de puţin să sugerez o paralelă Grigorescu—Picasso. Vreau numai să reamintesc că în chiar structura elaboratoare a unui creator coexistă mai multe tendinţe, care toate rămîn fidele unităţii sale de preocupare, conjugată cu nevoia de a le da glas. Într-un fel se întîmplă aceasta azi, într-un alt fel se întîmpla odinioară. Nimic mai opus liniştei şi măsurii lui Grigorescu, decît neliniştea şi excesele unui Picasso. Dar — păstrînd proporţiile cuvenite, — nu mă pot împiedica să constat că marii artişti sînt adesea exponenţii unei mobilităţi interioare foarte pronunţate, ai unei vivacităţi dislocante, care îi face să se mişte cu dezinvoltură şi cu alternanţe care pînă în cele din urmă se afirmă, în perimetrul mai multor modalităţi de exprimare, ca o simul-

Ţăranca din Muscel



Iarmaroc

taneitate. Aceasta nu le afectează totuși unitatea, care rămîne rezultanta acelei legi ce prin depășire asimilează contrariile. Este cazul și la Grigorescu, al cărui echilibru interior se dovedește în general a nu fi fost satisfăcut decît prin afirmarea în paralel a unor soluții picturale contrastante, dar în fond ilustrînd o aceeași realitate a vieții, o aceeași concluzie a experienței de toate zilele.

Spontan-aplicat, amănunțit-sumar, precis-imprecis, fix-mobil, aproape-departe, consistent-vaporos (se pot stabili încă multe alte asemenea binomuri) nu sînt prin simpla lor prezență în operă indicii ale unei personalități dualizante, căci ambele se înscriu în unitatea existenței, a percepției cotidiene, și problema se pune nu dacă pictorul înclină cînd spre unul din termeni, cînd spre celălalt, ci dacă soluțiile aduse sînt adecvate sub raportul intenției și valorii artistice, cu alte cuvinte al unității calitative de exprimare, iar nu al eventualelor variații de stil. Or, n-am constatat la Grigorescu contrazicerea acestei evidențe.

NOTE

29 G. Oprescu, *Nicolae Grigorescu. Maturitatea și ultimii ani* p. 87.

30 *Ibid.*, Prefață.

31 G Oprescu / și Remus Niculescu /, *N. Grigorescu*, vol. I, București 1961, p. 12. Este cel puțin curioasă — ca procedură «științifică» — atitudinea autorilor în această problemă. Ei pornesc, printre altele, de la un nepermis și neîntemeiat proces de intenție, atunci cînd afirmă: «Unii biografi, în dorința de a «înnobila» originea lui Grigorescu, au văzut în tatăl pictorului un arendaș sau cel puțin un vătaf de moșie, mergînd chiar pînă la a afirma că ținuse în arendă Potlogii». Cine sînt acești biografi? Primul e Barbu Delavrancea, vechi prieten al artistului, care scrie în *Epoca* cu data de 10 ianuarie 1902, așadar pe cînd acesta mai era încă în viață: «Părintele său era arendaș (peste cîțiva ani a scăpătat)». Următorul biograf vizat este doctorul C. I. Istrati, vecin al lui Grigorescu la Cîmpina, la rîndul său de mulți ani prieten cu pictorul. Istrati susține în articolul său *Doi luceferi*, publicat în *Calendarul Minervei* pe 1908, la pagina 124: «*După informațiuni sigure ce am chiar de la familie* (subl. mea — R.B.), pot afirma că tatăl său, Ioan Grigorescu, a fost logofăt la moșii, fiind fiu de țăran. El s-a însurat cu Ruxandra, o fată mai bogată de sătean, și cu banii aceștia a luat în arendă moșii. Nu știu dacă a ținut moșia Pitaru, unde s-a născut artistul țării, sau dacă acolo a fost numai ca logofăt. Unii cred că a ținut în arendă Potlogii, din apropiere. Ceea ce e pozitiv («pozitiv» e folosit aici cu înțelesul de «sigur» — R.B.) e că tatăl său era foarte iubitor de sexul frumos, alegea feciori boierești tot din cei cu femei frumoase, și a sacrificat atît de mult pe altarul sexului frumos, încît și-a pierdut și averea și viața». După care Istrati consacră un amplu pasaj pentru a arăta că originea lui Grigorescu e românească și că pictorul se trăgea din țărani, fiind mîndru de aceasta. Așadar, nici urmă de a fi voit să-i «înnobileze» obîrșia! După cum acel indignat «mergînd chiar pînă la a afirma că ținuse în arendă Potlogii» nu este decît o conștientă denaturare a reținerii pline de bun simț, cu care doctorul Istrati înțelegea să aducă la cunoștință ceea ce, conform informațiilor primite, «credeau unii». Cît îl privește pe Virgil Cioflec, cu care G. Oprescu și Remus Niculescu par să fie de acord, acesta, în al său *Grigorescu* din 1925, p. 6, e de părere că Ion Grigorescu «fusese mai întîi notar și mai apoi îngrijitor pe moșia familiei Lenș». Între «arendaș», «om însărcinat cu ținerea socotelilor» și «logofăt sau vătaf de moșie» intervin desigur nuanțe cu sensuri specifice care trebuie luate în considerare; toate duc însă la concluzia că Ion Grigorescu nu era pur și simplu un «țăran cu oarecare știință de carte», chiar și dacă nu ar fi fost decît «notar». Personal înclin să acord mai mult credit informațiilor provenind de la niște contemporani și prieteni ai lui Grigorescu ca Delavrancea și doctorul Istrati, decît amintirilor de copilărie ale bătrînului Ion Sandu Enache, din fosta comună Pitaru, în vîrstă de numai cinci ani pe vremea cînd tatăl lui Grigorescu a închis pentru totdeauna ochii.

32 G. Oprescu și R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie, București*, 1956, p. 14, reluat în *N. Grigorescu*, vol. I, București, 1961, p. 12 și 257 (nota 11).

33 Radu Bogdan, *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1960, p. 120.

34 Remus Niculescu, *Grigorescu la Fontainbleau*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 1—2, p. 218.

35 William Ritter, *Corespondance de Vienne*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, aprilie, 1, p. 257—358. Citat de Remus Niculescu, *William Ritter despre N. Grigorescu. Aspecte ale perioadei finale a pictorului*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, tomul 31, 1984, p. 36 La Muzeul de artă al R.S.R., în depozitul Galeriei Naționale, se află un tablou de Grigorescu intitulat *Théodore Rousseau în pădurea de la Fontainbleau*, datat 1866. Nu cunosc sursa care atestă că cel reprezentat este într-adevăr Rousseau, dar faptul rămîne posibil, deși, judecînd după barba personajului, care n-are rotunjimea bărbii lui Rousseau, certitudinea mea nu este deplină.

36 Pierre Miquel, *Le paysage français au XIXe siècle*, vol. III, Maurs-la-Jolie, 1975, p. 692.

37 E vorba de *Interior de pădure*, aflat în depozitul Galeriei Naționale, inv. GG 69585/GN 7525. Unele elemente amintesc puternic și de Rousseau.

38 Ziua loviturii de stat prin care Ludovic Napoleon Bonaparte își deschide în 1851 calea spre tronul de împărat, sub numele de Napoleon al III-lea.

39 Pierre Miquel, *Op. cit.*, vol. II, p. 299. Autorul citează scrierea lui Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, de unde a extras citatul, dar nu indică alte date bibliografice.

40 Pierre Miquel, *Op. cit.*, vol. II, p. 43. Autorul citează carnetele de însemnări ale lui Corot, în care figurează deplasările efectuate de pictor în decursul fiecărui an. Carnetul nr. 44, pe 1862, menționează «Fontainbleau, 15 octombrie». La Muzeul Mesdag din Haga se află o *Alee în pădure*, semnată și datată «1862», care e posibil să fi fost pictată în regiunea Fontainbleau. Reproducerea tabloului figurează în *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1960, nr. 1, p. 122 (fig. 8).

41 Henry Marcel, *J. F. Millet*, Paris, f.d., p. 47—48. A se vedea și Radu Bogdan, *Tendințe și orientări*, etc., p. 120.

42 Scrisoarea din 30 mai 1863, citată în André Férmigier, *Jean-François Millet*, Paris, 1977, p. 103.

43 *Idem*, scrisoarea e citată fără menționarea mai precisă a datei.

44 Henry Marcel, *Op. cit.*, p. 79—83: «[...] je vous avouerai, au risuqe de passer encore pour un socialiste, que c'est le coté humain qui me touche le plus en art [...] *ce n'est jamais le coté joyeux qui m'apparaît; je ne sais pas où il est, je ne l'ai jamais vu.* [...] Dans les endroits labourés [...] vous voyez des figures bêchant, piochant. Vous en voyez une, de temps en temps, se redressant les reins [...] et s'essuyant le front avec l'envers de sa main. [...] Est-ce là ce travail sai, folâtre, auquel certains gens voudraient nous faire croire? C'est cependant là que se trouve pour moi la vraie humanité, la grande poésie...» (subl. în original — R.B.). A se vedea și RADU BOGDAN, *Tendințe și orientări* etc., p. 120.

45 Afară de *La amîndouă le place jocul*, pictată în 1869, și *O floare între flori*, datată «1970», pînă în 1873 inclusiv nu cunosc alte tablouri de Grigorescu care să dovedească, atît de pronunțat, tendința spre anecdotic sau idilic. De altfel, numai în primul e reprezentată o țărancă.

46 Henry Marcel, *Op. cit.*, p. 80: «Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde? / En est-il un plus pauvre en la machine ronde?»

47 G. Oprescu [și Remus Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. I, București, 1961, p. 149.

48 Remus Niculescu, *Grigorescu la Fontainbleau*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1957, nr. 1—2, p. 242.

49 *Ibid.*, p. 251.

50 Remus Niculescu, *Grigorescu și primii săi critici*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1958, nr. 1, p. 149.

51 G. Oprescu (și Remus Niculescu), *N. Grigorescu*, vol. I, București, 1961, p. 169—170.

52 Remus Niculescu, *Grigorescu și primii săi critici*, etc., p. 149.

F. 114

Întoarcerea de la păscut

marc aureliu. dosarul unei statui ecvestre

vasile drăguț

Vas pelike de la Capua: zeița Atena modelează o formă pentru o statuie de bronz

Filipinno Lippi; imaginea statuii lui Marc Aureliu într-o frescă din capela Carafa

În seara zilei de 21 aprilie 1979, piața Capitoliului din Roma, cu ale sale clădiri născute din geniul lui Michelangelo, oferea vizitatorilor un spectacol de neuitat. Pe balustradele aticurilor, de-a lungul cornișelor, pe lîngă ziduri, ca și pe marginile scărilor monumentale, nenumărate candele aprinse omagiau cu lumina lor sărbătorească *La nascità di Roma*, aniversarea eternului oraș de pe Tibru. Împreună cu Jean Taralon, cu care pornisem într-o plimbare către via dei Fori imperiali, m-am alăturat grupurilor de gură cască culturali, lăsîndu-mă înfiorat de densele amintiri istorice ale acestui loc, unul dintre cele mai reprezentative de pe scoarța planetei noastre. Mai mult decît toate celelalte evenimente, hotărîtor mi se părea gîndul lui Michelangelo de a transforma Capitoliul în centrul ideal al Romei istorice, așa cum basilica San Pietro devenise centrul ideal al Romei religioase. Urmînd a fi delimitată de trei palate [1], noua piață a Capitoliului a fost consacrată în sensul cel mai profund la

cuvîntului prin aducerea aici, în ianuarie 1536, a statuii ecvestre a împăratului filosof Marc Aureliu, statuie pînă atunci găzduită de piața bisericii San Giovanni in Laterano. Lesne putem descifra în actul lui Michelangelo un omagiu de admirație adus singurei ecvestre de bronz păstrată din Roma antică, operă de insignă frumusețe pe care urmașii nu au reușit să o întreacă. Nu știm cum ar fi arătat turnată în bronz statuia lui Francesco Sforza modelată de Leonardo da Vinci, dar sigur e că nici Donatello, cu al său Gattamelata, nici Verrocchio, cu al său Colleone, nu au atins suverana noblețe a ecvestrei lui Marc Aureliu.

În lumina galbenă a candelelor din acea sărbătorească seară capitolină, figura împăratului filosof părea mai îngîndurată ca oricînd, strălucirile calme ale doraturii părînd să vină chiar din lăuntrul coajei de metal. Împreună cu Jean Taralon am comentat îndelung arta bronzierilor din antichitate, în primul rînd a meșterilor greci, artă despre care azi se vorbește prea puțin, fiind pe nedrept concurată de convingerea că marmora a fost materialul de preferință al sculpturii. Copiile romane din marmură, răspîndite azi în marile muzee ale lumii, sînt parțial vinovate de această falsă impresie datorită căreia se uită că marii maeștrii ai epocii clasice, Polyclet, Myron și Phidias, au fost, în primul rînd, bronzieri. Exceptînd un intermezzo elenistic, cu Praxitelles, Scopas și Lysip, marea sculptură a antichității grecești a fost gîndită și realizată în bronz. Iată de ce statuia lui Marc Aureliu, salvată miraculos din vîltoarea secolelor vitrege care au urmat prăbușirii imperiului roman, ni se părea un mesager întristat, prin ea fiind evocate și celelalte douăzeci și una de statui ecvestre publice de bronz cîte știm că mai existaseră în orașul sublimelor coline.

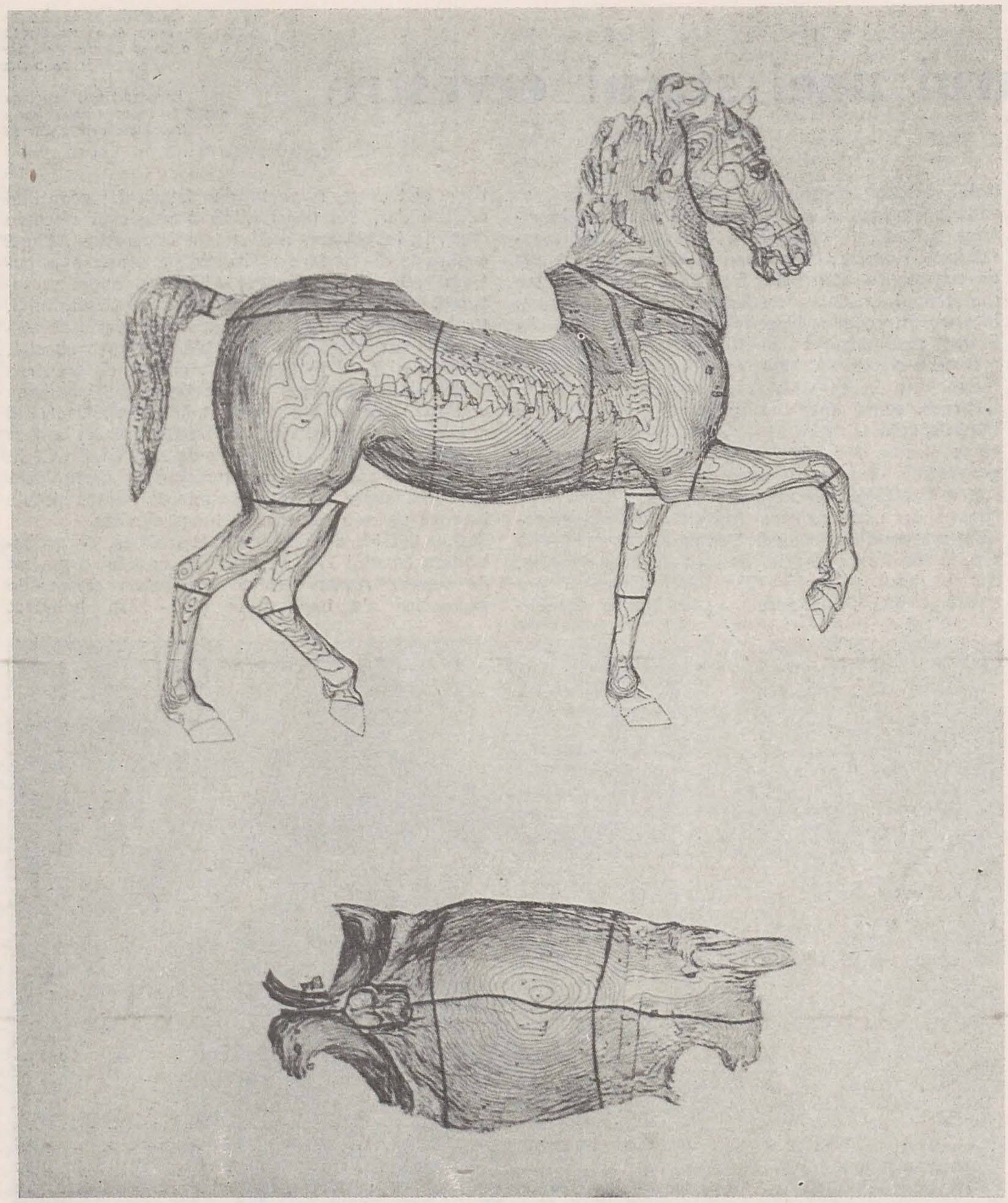
În noaptea care a urmat, către zori, o puternică explozie a zguduit întregul centru al Romei. Dimineața, la recepția hotelului, am aflat că o bombă fusese așezată de teroriști în piața Capitoliului. Reuniunea ICCROM [2], la care participam, a fost suspendată, cei mai mulți dintre membrii consiliului acestui organism internațional dorind să vadă la fața locului urmările oribilului atentat împotriva culturii. În drum spre Capitoliu am traversat isola Tiberina, cu a sa mică piață denumită atît de sugestiv «Fatte bene fratelli» [3]. Nu știu cine din grupul nostru a exclamat: «Să facem bine, înțeleg. Dar cum să-i oprim pe cei care fac rău?» Eram înspăimîntat la gîndul că bomba teroristă a distrus statuia lui Marc Aureliu; mi se părea că lumea este brusc sărăcită și despuiată sufletește. Încercam să-mi imaginez supărarea furioasă a lui Michelangelo și reproșul — vai ! atît de justificat — că nu sîntem demni de valorile transmise nouă de generațiile care ne-au precedat.

Către Capitoliu trecerea era oprită. Ne-am legitimat și am urcat cu frică treptele scării monumentale care conduce în piață. Statuia lui Marc Aureliu era, la locul ei, pe soclul desenat de Michelangelo, dar portalul palatului Consiliului Comunal era îmbrăcat într-un lințoliu negru. Bomba teroriștilor distrusese o parte din fațada impozantului edificiu dar, din fericire, nu a reușit să afecteze clădirile învecinate, nici statuia împăratului. După evaluarea din vedere a situației, a urmat o minuțioasă cercetare a fiecărui edificiu și operă sculpturală din complexa compoziție a Capitoliului. Cu acel prilej s-a putut constata că, salvată de atacul terorist, statuia lui Marc Aureliu este obosită, bronzul ei fiind în mod vădit marcat de trecerea timpului, cu întregul său cortegiu de fenomene chimice și fizice. S-a procedat la constituirea unui comitet de specialitate, în fruntea căruia a fost ales eminentul istoric și critic de artă Giulio Carlo Argan, iar apoi, pe baza cercetărilor preliminare s-a decis asupra unui plan de măsuri. Pentru statuie începea un nou capitol din lunga ei viață.

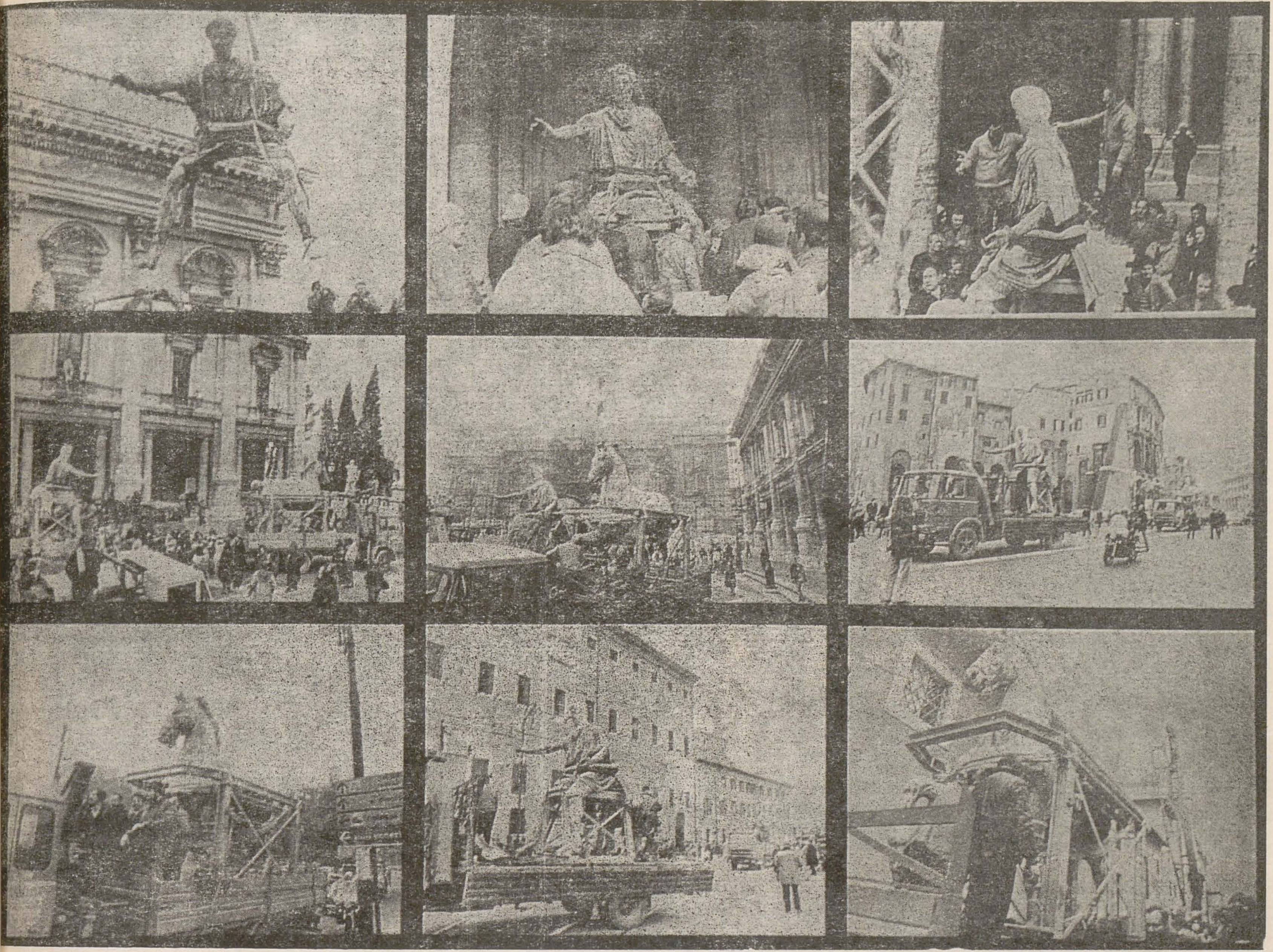
Statuia lui Marc Aureliu a fost înălțată, cu probabilitate în anul 176, cu ocazia triumfului organizat de Senatul roman pentru a sărbători campaniile germanice ale împăratului (169—175). Îmbrăcat

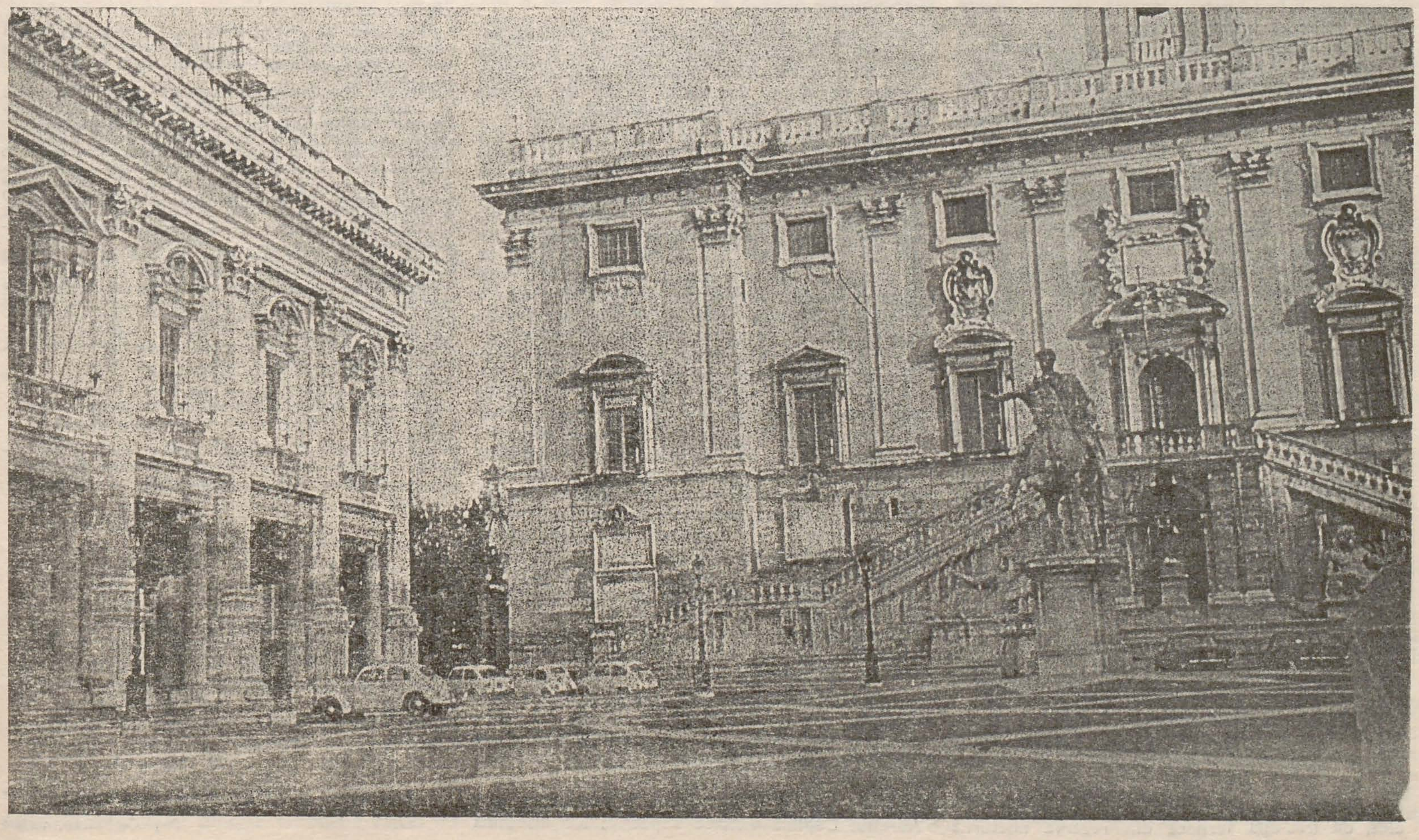
Distribuția secțiunilor constitutive
Marc Aureliu, detaliu de portret
Marc Aureliu detașat de cal

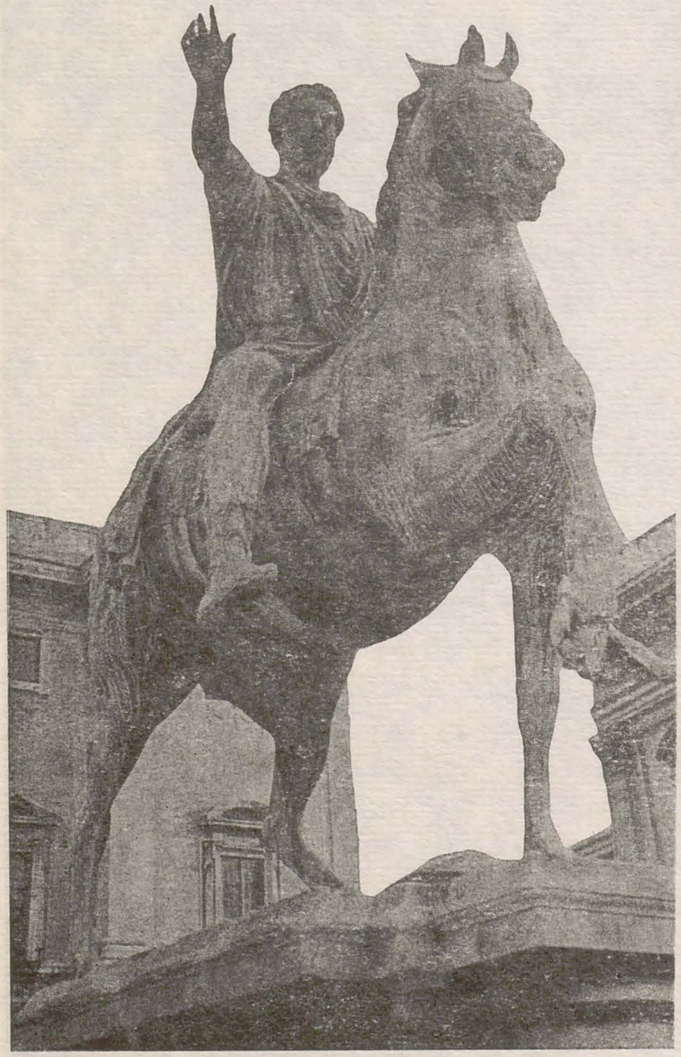
p. 33 17 ianuarie 1981; instantanee din timpul transportării statuii Piața Capitoliului

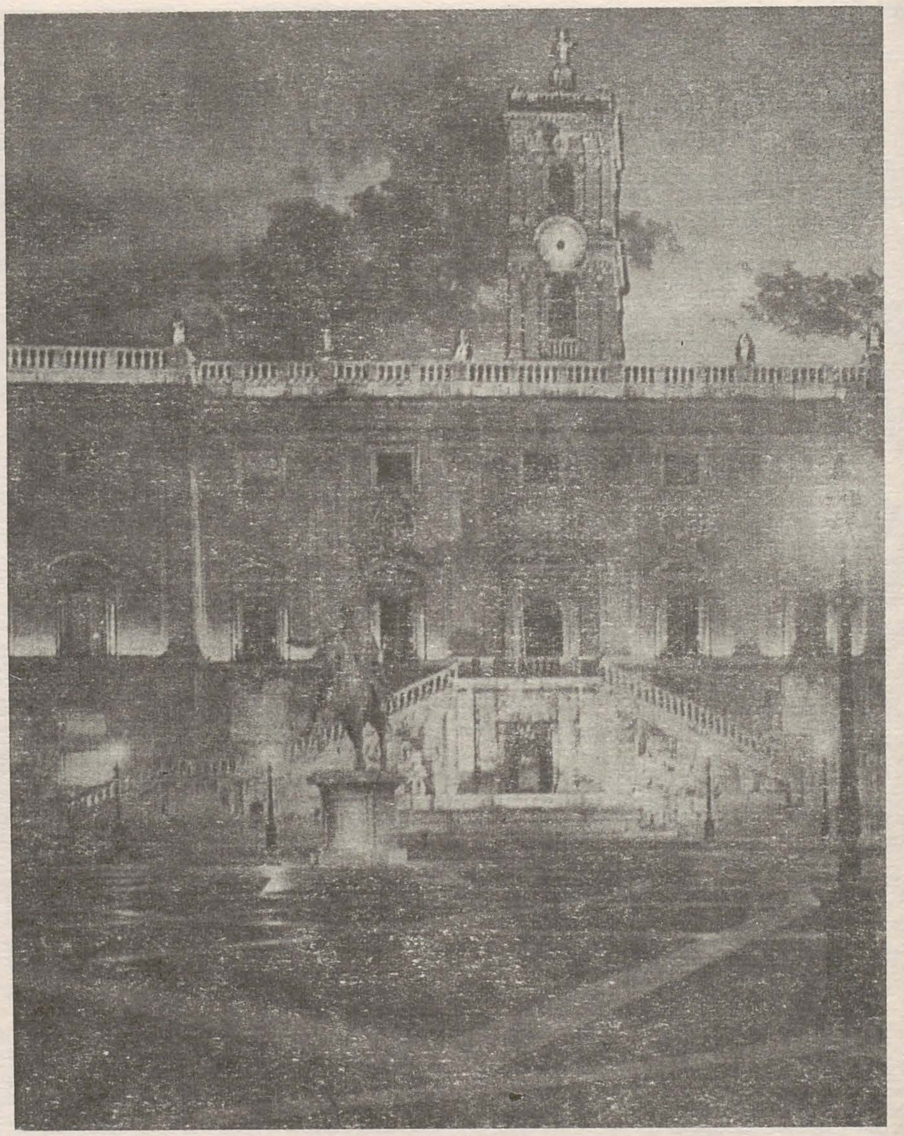


în ținută civilă, Marc Aureliu a fost reprezentat făcînd cu mîna dreaptă semn de pace, ceea ce în simbolistica statuariei romane vroia să exprime puterea invincibilă a suveranului. *Felix dextra qua nihil est in orbe malus* . Primul amplasament al monumentului nu este cunoscut cu siguranță, dar e firesc să se creadă că el s-a aflat nu departe de arcul de triumf *Arcus Panis Aurei* construit în onoarea lui Marc Aureliu, undeva între Capitoliu și Tibru[3]. Fapt este că în secolul al X-lea statuia lui Marc Aureliu se afla în piața de lîngă biserica San Giovanni in Laterano[4], lăcaș fondat de împăratul Constantin, de unde convingerea că statuia în discuție îl reprezintă pe acesta din urmă, confuzie care i-a asigurat venerația comunităților creștine, salvînd-o de la distrugere. În evul mediu falsa statuie a lui Constantin a fost implicată în sîngeroase acțiuni justițiare, de ea fiind spînzurat prefectul Giovanni, din ordinul papei Ioan XIII (965—972), iar cadavrul denudat și desfigurat al antipapei Bonifaciu (984) a fost tîrît *ante caballum Constantini*. Deseori reprezentată în diverse desene sau picturi, statuia lui Marc Aureliu a fost inclusă de Filippino Lippi în compoziția sa «Trionfo di San Tommaso d'Aquino» pictată în capela Carafa din basilica Santa Maria sopra Minerva din Roma (1493).
Strămutarea statuii într-un nou context urbanistic și pe un alt soclu — potrivit proiectului conceput de Michelangelo — pare să fi fost însoțită de o intervenție de restaurare, dacă se ține seama de mențiunea dintr-un document datat 22 martie 1539: *In reformatione statue M. Antonii. . . secundum indicium d. Michaelis Angeli sculptoris*. Lucrări de consolidare a structurii de rezistență și a coajei de bronz au mai avut loc în anii 1835, 1921 și cu ocazia ultimului război mondial. De notat că, în 1835, comisia de restaurare, din care făcea parte și sculptorul Thorwaldsen, a înregistrat printre cauzele deteriorării apa de ploaie care se infiltrează în interiorul statuii și grăbește ruginirea armăturii de fier. În perspectivă istorică, această observație se numără printre primele semnale de alarmă privind efectele deteriorante ale mediului înconjurător asupra operei de artă.
În anul 1981, după mai multe investigații prealabile, statuia lui Marc Aureliu a fost demontată[5] și transportată într-un atelier de restaurare special amenajat de Istituto Centrale del Restauro în clădirea San Michele din Transtevere.









Analizele de laborator au confirmat din capul locului ceea ce se bănuia: compoziția chimică a bronzului (cu principalii săi componenți metalici aramă, staniu și plumb) este perfectă, asigurînd toate condițiile de fluiditate în momentul turnării, de rezistență, precum și de receptivitate la aurire [6]. Turnată în tehnica ceară pierdută, statuia uimește prin subțirimea și sensibilitatea coajei de bronz [7], prin perfecțiunea împinsă pînă la abstracțiune în redarea formelor și detaliilor. Siguranța și rafinamentul execuției, sub toate aspectele sale, este cu atît mai surprinzătoare cu cît bronzierii antichității nu dispuneau nici de metode științifice pentru extragerea metalelor, nici de combustibili cu înalte valențe termice, nici de termometre. Totul se baza pe un complex de cunoștințe empirice, pornind de la observarea atentă a fluidității masei de metal din cuptor și a succesiunii de culori prin care aceasta trece, de la violet, la roșu, galben și alb. Asemenea tuturor sculpturilor antice de mari dimensiuni, și ecvestra lui Marc Aureliu a fost turnată din mai multe piese care au fost apoi sudate între ele, o autonomie relativă păstrînd doar cele două figuri componente; calul și călărețul.
În continuare, statuia a fost cercetată cu ajutorul diverselor metode științifice moderne (chimice fizice, radiografice etc.) în scopul unei cît mai profunde cunoașteri a modului de execuție, a stării de sănătate (defecte inițiale — defecte și maladii intervenite de-a lungul timpului), pentru determinarea modalităților de protecție viitoare. S-a putut astfel preciza rolul nefast al ploilor acide, tot mai frecvente în condițiile poluării accentuate a atmosferei din Roma [8]. Pe de altă parte au fost identificate zone în care, sub influența sarcinilor variabile cauzate de vînt, bronzul este obosit, ceea ce se poate traduce într-o deteriorare mecanică directă și, aparent, fără motiv. Zona cea mai amenințată din acest punct de vedere cuprinde copita și glezna piciorului posterior stîng. Evident că, în legătură cu această constatare s-a impus ameliorarea structurii de rezistență interioară.
Cu totul neașteptate au fost rezultatele cercetărilor privind influența agenților termici asupra statuii. Înregistrările termografice și termodinamice au relevat că iradiația solară directă este concurată ca efect de iradiația de reverberație și, mai ales, de iradiația termică din rezerva nocturnă acumulată în soclu și în pavajul din piața Capitoliului. Modificările plastice și tensionale care intervin ca urmare a acțiunilor termice solicită neîncetat bronzul, favorizînd procesul de oboseală a materialului. Ca rezultat al acestor cercetări s-a putut clarifica importanța sistemului termodinamic în relația operă-ambient.

Pentru restauratori, problemele care decurg din pachetul de cercetări sumar amintite pînă aici nu sînt deloc ușoare. Consolidări de structură, îndepărtare de săruri, consolidări locale ale bronzului cu lichidarea fisurilor, tratament estetic.

Va mai fi readusă statuia lui Marc Aureliu în piața Capitoliului? Părerile sînt împărțite. Prof. Giulio Carlo Argan susține că după încheierea lucrărilor de restaurare, originalul să fie restituit amplasamentului ales de Michelangelo. Dimpotrivă, restauratorii opinează pentru așezarea originalului într-o sală din Palazzo dei Conservatori, iar pe soclu să fie instalată o copie. Personal mă asociez acestui punct de vedere. Intervin aici nu numai argumente privind conservarea unei opere de inestimabilă valoare pentru identitatea spirituală a umanității. În anii care au trecut de cînd statuia lui Marc Aureliu a fost adusă în atelierul de restaurare de la San Michele, am avut nu odată privilegiul să-i fiu în preajmă și să dialoghez — mutește, desigur — cu incredibila ei alcătuire de bronz. Văzută pe soclu, în spațiul public, ea impresionează prin augusta solemnitate, prin noblețea indicibilă a atitudinii și mișcărilor. Privită de la mică distanță, suma de frumuseți pe care o dezvăluie nu mai poate fi cantificată, uimind prin extraordinara diversitate și totodată printr-o teribilă putere în a transforma aparențele realității în semne ale abstracțiunii de sublimă extracție. Este, cred, un drept al tuturor iubitorilor de artă șansa de a privi de aproape acest mesager al frumuseții eterne, a cărui valoare de simbol este dublată de faptul că bronzul îl înfățișează pe Marc Aureliu, pe acela care a scris:

« În sus, în jos, în cerc se mișcă toate elementele. Mișcarea virtuții nu se înscrie în nici una din aceste direcții; dar printr-o lucrare dumnezeiască și pe o cale greu de înțeles ea înaintează și își urmează, din fericire, drumul său » [9].

Teoriștii au vrut să distrugă pînă și statuia lui Marc Aureliu. Deplina victorie împotriva lor înseamnă cel mai profund omagiu adus adevărului pe care această statuie îl simbolizează. Căci, zice filosoful: « Cel mai bun mijloc de a te apăra (de ticăloși) este să nu le semeni » [10]. Într-o lume bîntuită de teroriști și distrugeri, efortul de salvgardare a valorilor culturale este un act de supraviețuire. [11]

---

1 Michelangelo nu a văzut terminate cele trei palate de el concepute pentru piața capitolină, lucrările de construcție fiind conduse în continuare de Giacomo della Porta și Girolamo Rainoldi.

2 ICCROM (Centrul internațional de studii pentru conservarea și restaurarea bunurilor culturale) este principalul organism internațional care se ocupă cu elaborarea metodologiei și principiilor teoretice privind activitatea de conservare-restaurare. ICCROM facilitează circulația internațională a informației de specialitate, elaborează și organizează programe de cercetare, stagii de reciclare de înalt nivel, organizează și coordonează șantiere pilot de interes internațional. Depinde de UNESCO și are caracter interguvernamental. Țara noastră este membră a ICCROM din 1968 și face parte din conducerea acestui organism din 1973.

3 Fragmente din acest monument comemorativ se păstrează în Palazzo dei Conservatori din Capitoliu.

4 Faptul că pe Laterano s-a aflat villa Domitiei Lucilla, mama lui Marc Aureliu, și casa în care s-a născut viitorul împărat constituie un argument în favoarea acelora care cred că statuia s-a aflat de la început în « cîmpul Lateranului ».

5 Grupul ecvestru se descompune cu ușurință în cele două părți componente: cal și călăreț.

6 Un bronz cu prea mult plumb se aurește foarte greu.

7 Grosimea coajei de bronz oscilează între 5 mm și 20 mm.

8 De notat în mod special agresivitatea anhidridei sulfuroase.

9 Marc-Aurèle, *Pensée pour moi-meme*, Paris, 1945, p. 99.

10 Idem, p. 95.

11 Pentru datele de specialitate incluse în acest articol, autorul mulțumește colegilor din Istituto Centrale del Restauro din Roma care i-a pus la dispoziție Documentația necesară.

Marc Aureliu; monumentul ecvestru înainte de demontare

Piața Capitoliului, noaptea

jurnalul galeriilor

corina popa

ion dumitriu ● simeza

Arta autentică înseamnă comunicare și, ca atare nici opțiunile tematice, nici mijloacele limbajului plastic nu stau sub semnul întîmplării. Dacă în artele decorative funcționalitatea și valoarea estetică intrinsecă pot satisface privitorul, pictura, grafica și sculptura, prin istoria ce o au în urmă, invită și la întrebări de profunzime, la căutarea înțelesurilor și gîndurilor determinante ale imaginii plastice, așadar a mesajului, care nu este o cerință formală, ci o condiție sine qua non pentru instituirea lanțului comunicațional artist-operă-spectator. Cercetările artiștilor pot apărea drept etape ale adecvării mijloacelor de expresie plastică la conținutul precumpănitor emoțional sau ideatic al operei artistice.
Pictura lui Ion Dumitriu concretizează o atare cale și prilejuiește constatarea că artistul construiește imagini ce promovează un program de valori culturale și etice.
Tematica rurală, evocarea lumii obiectuale a satului brănean ce caracterizează tablourile acestui artist care există fizic și spiritual în mediul urban și în climatul cultural, plastic și literar contemporan, ne invită la emiterea unei ipoteze explicative a acestei opțiuni determinîndu-ne să ne întrebăm cărui deziderat individual sau general i-ar răspunde această preferință.
Evident, Ion Dumitriu nu este interesat de pitorescul naturii brănene care, atunci cînd apare, are un rol secundar, de fundal. Artistul își concentrează interesul asupra orizontului obiectual făurit și rînduit de acei oameni care și-au păstrat încă dragostea pentru lucrurile și satul lor, pentru casele în care s-au născut și le-au făcut ei înșiși, la adăpostul binefăcător al cărora se simt protejuiți. Altfel spus, este vorba de valorificarea unei etnii zonale care prilejuiește, indirect, reafirmarea, prin mijlocirea imaginii, unei constante umane în curs de dizolvare astăzi.
În această opțiune nu trebuie să înțelegem o simplă atitudine paseistă. Artistul face tentativa de a incorpora în planul imaginii plastice semnificațiile antropoculturale ale acestui loc, caracterizat prin acordul organic dintre om și natură, de integrarea firească a omului în ritmurile naturii, așadar la dimensiunea temporală și spațială. Evident, aceste înțelesuri se adună în toată creația material-artistică a satului, direct determinată de nevoile spirituale și materiale firești ale individului, constituind însăși substanța figurativă a imaginilor picturii lui Ion Dumitriu.
Creația acestui artist nu reprezintă niciodată o evocare fidelă, pitoresc idilică și nici una neutră hiperrealistă a acestor mărturii de creație populară, ci ne dezvăluie structurarea ei armonică, tainica frumusețe și echilibrul fericit ce sălășluiește în construcțiile și obiectele simple ale universului rural, tradițional, înțeles ca expresie integrală a umanului.
Frumuseții și diversității naturale a materialului, a lemnului îndeosebi, i se adaugă cea pe care o conferă omul. Absent ca imagine, omul creator — homo faber — al acestui univers armonic este omniprezent prin reprezentarea înfăptuirilor lui materiale: case, șuri, care cu fîn, uși, ferestre, unelte, îmbinări de grinzi.
Fascinat și de semnificația metaforică a acestor motive — casele capătă individualitate inconfundabilă asemeni unor portrete — dar și de poezia frustă tăinuită de uneltele și obiectele simple cu rosturi funcționale — artistul le contemplă în dialogul de largă respirație cu natura sau în relația spațio-funcțională ce se stabilește între ele.
Măsura cumpănită a vieții și muncii țăranului, pe care artistul o înțelege ca un model existențial pozitiv, se transmite prin pictura sa atît pe calea structurilor armonice care stau la baza tablourilor sale cît și prin lumea de culori de o expresivitate discretă, chiar tainică.
În ceea ce privește mijloacele de realizare a imaginilor, artistul nu ascunde procedeul reluat sistematic de pictura hiperrealistă a utilizării imaginii fotografice ca mediator între realitatea obiectivă și artist, ceea ce explică plăcerea pentru cadrajul, decupajul fotografic prin care artistul recompune, selectează, extrage din lumea înconjurătoare fragmente cu valențe compoziționale noi, pe care le autonomizează. În felul acesta Ion Dumitriu se și îndepărtează de hiperrealism care utilizează fotografia ca dublul realului, de la care pleacă în drumul artistic.
Spațialitatea sugerată de succesiuni și ecrane, ce amintește de o viziune cinematografică, scenografică, alternează cu viziuni frontale servind bidimensionalitatea (pereți, capete de grindă) ce se transformă în microcosmosuri autonome tinzînd spre un cert grad de abstractizare.
Cromatica susține aceste opțiuni etice și estetice: strălucind solară și tainică în acorduri ce potențează expresia plastică în tablourile din seria de case și șuri sau devenind discretă în prețioasele întîlniri de brunuri violacee, rozuri, albastruri și verzuri rafinate prin care se obține o atmosferă ce degajă un lirism calm în tablourile cu detalii-fragmente.
Această pictură ne introduce așadar într-o lume ce întruchipează echilibrul și armonia dintre om și realitatea înconjurătoare. Dezvăluirea acestei lumi este o caldă pledoarie pentru încrederea în bine și frumos. Optimismul discret și calm al picturii lui Ion Dumitriu transmite convingerea că frumusețea și armonia nu sînt noțiuni abstracte spre care tindem, ci realități fizice ce ne însoțesc mereu și pe care le descoperim în jurul nostru și în noi.
Este o pictură care aduce aminte de spusele lui Borges: «frumusețea ca și fericirea este frecventă. Nu trece o zi să nu fim o clipă în eden».

mihai ispir

ion dumitriu ● simeza

Recenta expoziție Ion Dumitriu ne-a dezvăluit o schimbare de substanță în modul de a gîndi și de a vedea al pictorului. Nu este vorba de un «alt» Ion Dumitriu, ci de un artist care, într-un moment de împlinire, privește înapoi în dorința de a realiza mai mult decît o recapitulare a experiențelor sale precedente, o sinteză a etapelor străbătute și luminate parcă mai bine, abia acum, de ținta lor ascunsă. E un efort de concentrare, de interiorizare a energiilor picturale, după cum observă cu justețe și Mihai Drișcu în catalog, în tot ce face pictorul astăzi. După cum ne-a arătat fața vizibilă a universului său atît de închegat, construit cu benedictină răbdare, pictorul ne îndrumă acum atenția spre fața nevăzută a acestui univers, și poate spre adevărata lui semnificație.

Nu e deloc întîmplător că această schimbare se petrece sub semnul a două teme spre care Ion Dumitriu s-a îndreptat adesea, lăsîndu-le să se întrevadă în filigran, fără a le numi întotdeauna: «iarba» și «lemnul».

E bine să precizăm însă că Ion Dumitriu percepe iarba și lemnul nu atît ca materii inerte sau indiferente, cît mai ales ca materiale pregătite și destinate întrupării într-o formă anume: aceea a clădirii ca emanație a unui industrios și pragmatic *homo artifex* revelat la Poiana Mărului, și aceea a căpiței, a stogului, natural înzestrată cu o sumă de sugestii antropomorfe pe care pictorul se ingeniază să le descopere.

Formele peisajului, ilustrat de această dată îndeosebi de seria «ierbii», sînt pentru Ion Dumitriu forme simbolice, iar metoda implicită a pictorului constă, între altele, în recuperarea banalului, a efemerului, în cultul fragmentului, al detaliului aparent neînsemnat, dar care, prin artificii de încadrare sau perspectivă, deschide ferestre și porți spre orizontul imaginarului (*ferestrele* și *porțile* apar de altfel printre motivele preferate ale pictorului).

Ion Dumitriu este însă un artist înzestrat cu un deosebit simț al modernității, predispus, dacă se poate spune așa, spre actualizarea unor eventuale repere estetice sau istorice.

Dacă sensul secret al muncii sale artistice gravitează în jurul ideii redescoperirii unor valori ale tradiției, instrumentele-i sînt întrutotul moderne: sînt cele ale unui pictor pasionat de fotografie, și care pare acut sensibilizat de efectele cadrajului cinematografic, transpuse cîteodată la scara tehnicii de șevalet.

Aceste mijloace, Ion Dumitriu știe să le dozeze cu virtuozitate, știe să le subordoneze concepției sale despre felul cum trebuie reconstituită imaginea naturii: cu respectul absolut față de vizibil, cu «probitatea» pe care Ingres a făcut-o celebră, dar totodată obligîndu-ne să percepem, să intuim mai degrabă, mereu, dincolo de ceea ce se oferă cu generozitate privirii, o realitate *secundă*, un dat al spiritului. Peisajele lui Ion Dumitriu, ori fragmentele de dulgherie țărănească ce ni le comunică întotdeauna cu bucuria descoperirii, sînt locuri ale așteptării, locuri ce par pregătite minuțios și metodic, ca spații revelatoare de mister. Prezențe reale, ele pot deveni oricînd, domenii ale posibilului. De aici, tensiunea lor permanentă, de aici fascinația lor irezistibilă.

Această fascinație, Ion Dumitriu tinde să o proiecteze, în ciclul «Capătului de grindă», asupra structurilor lăuntrice ale realității văzute. Apropiindu-se de unul din elementele definitorii ale arhitecturii populare, el se regăsește brusc în intimitatea celulară a unui microcosmos, ale cărui legități le aflase, mai întîi, răsfrînte în organicitatea globală a locuinței și lumii țărănești. Din concentrarea pictorului asupra motivului capătului de grindă, obsesiv reluat în variante din ce în ce mai abstractizate, rezultă astfel un fel de «discurs asupra metodei» (se înțelege asupra propriei metode) pe care Ion Dumitriu îl desfășoară asemeni unei demonstrații carteziene.

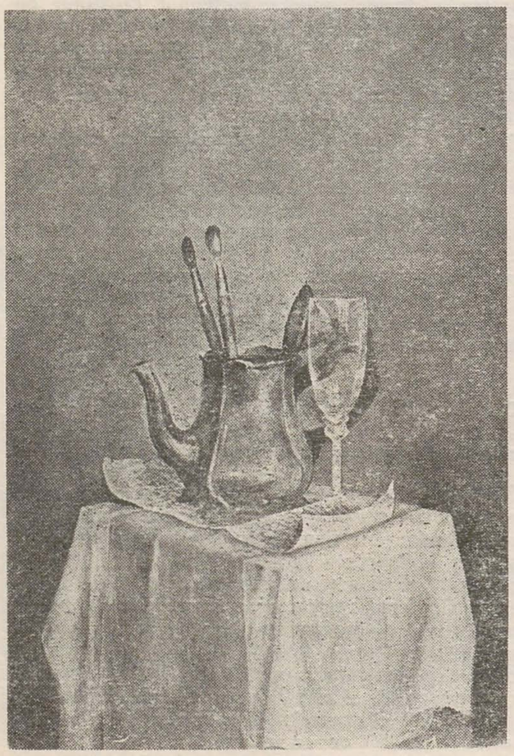
Această explicită și obstinată rigoare a studiului valorilor plastice ale unui motiv nu întîmplător ales desigur, face încă o dată dovada particularității inconfundabile a temperamentului unui pictor a cărui propensiune spre real și chiar spre «bucata de realitate» surprinsă cu maximă prospețime, e în ascuns cumpănită de o tendință clasicizantă spre soliditatea formei, ca și de o afinitate de esență cu o estetică a misterului deschisă tuturor tensiunilor «metafizice».

călin dan

zamfir dumitrescu ● orizont

Călătorie în utopia. L-am cunoscut mai îndeaproape pe artist în ipostaza sa didactică, pe vremea cînd capricii administrative au făcut să frecventez cursul său de «perspectivă» (cum era denumit, într-o codificată abreviere, de către studenții de la belle-arte). Cu toate vechile mele năravuri matematice, mărturisesc o vinovată perplexitate în fața problematicii complexe, a eșafodajelor rafinate de semne cu care se umplea tabla vastă a sălii de curs. Priveam cu detașare chinul colegilor mei de la «măiestrie», gîndindu-mă că, hotărît lucru, pictura este o îndeletnicire teribil de complicată.
Sub stăpînirea acestor «filtre de lectură» am urmărit în timp expozițiile artistului, ba uneori am și scris despre ele, fără a-mi fi limpezit în chip mulțumitor ceea ce formează, pînă la urmă, scopul ultim al cronicii: stabilirea unui «portret motivațional», determinarea empatică a cauzelor majore ce duc la o anume «stare stilistică». Această șovăială venea probabil în întîmpinarea unei nehotărîri a artistului însuși, mascată sub severitatea bunei stăpîniri a meseriei. Cultura vizuală sistematic asimilată, vastul bagaj de cunoștințe tehnice, erau puse în mișcare demonstrativ, ca o mașinărie de război menită să anexeze publicul receptor asemeni unei zone inamice. În mod cert, artistul avea conștiința superiorității culturale, a unei «elite a practicii și lecturii», menită dintotdeauna să lupte contra ignoranței rezistente, contra indiferenței unui receptor amorf. Compozițiile sale erau limpezi puneri în ecuație ale unor percepte geometrice sigure; culoarea venea deasupra ca un spectaculos veșmînt al veridicității. O natură statică realizată în perspectivă plonjată era menită să demonstreze puterea rațiunii asupra simțurilor. Miraculosul științific îl apropia pe artist de acele «înșelătorii» ale picturii baroce, dar era limpede că disciplina elaborării prin calcule a compoziției nu va ajunge niciodată la jocul anamorfozelor, după cum colajul de benzi adezive colorate și folosirea pînzei fotosensibile nu au dus la trecerea către efecte op-artiste: pictura trebuie să *servească*, gratuitatea plăcerii are în ea ceva ilicit.
Actuala expoziție, reiterînd caracteristicile penultimei, dovedește deplina instalare în certitudinile unei opțiuni. Artistul păstrează din vechile încercări doar zona seninătății; trucajele abile ale perspectivei au dispărut, desenul este redus la maxima concizie a fidelității, rolul de șoc (benign) revenind în exclusivitate culorii. Artistul reface pe cont propriu experiența rafinatelor glasiuri pe care a purtat-o pînă la noi valoarea muzeală a picturii micilor maeștri olandezi. O mutație era însă inevitabilă și nu neapărat din cauze tehnice (pigmenți, vernis-uri, pensule, preparație), cum s-ar grăbi să spună unii, ci, în primul rînd, datorită unei modificări radicale a mentalității, dintr-o schimbare a raportului sintetic între ochi și mînă. Văluríle diafane de culoare nu se aștern pe formă, îmbrăcînd-o organic, așa încît obiectul apare mai degrabă

ca semn convenţional, fosila unei recognoscibilităţi, percepută prin transparenţa densă a unei geologii cristaline. În pofida trecerilor cromatice, a înmuierilor, obiectele nu au culoarea specifică, după cum nu are o culoare specifică musculiţa prinsă în galbenul translucid al chihlimbarului.
Apare astfel o atmosferă de stranietate, involuntară în măsura în care nu e căutată. Iconografia acestor reverii «in vitro» este menită a contrazice orice nelinişte simbolică, de unde şi ruptura definitivă cu modelul îndepărtat al acelor *vanitas* de secol XVII; de unde o stare de încordare a percepţiei, care nu îşi poate explica din prima ochire conflictul dintre irealitatea facturii tehnice şi pozitivismul obiectelor, al relaţiei dintre ele. Suprafaţa strălucitoare, vitroasă a tablourilor reface finalmente o



atmosferă de «realism burghez» al secolului XIX, cînd, sub şocul revelator al fotografiei, o parte din breasla picturicească se apăra amintindu-şi de un trecut glorios — al dominării realului prin ficţiune. Zamfir Dumitrescu trăieşte, se pare, o stare utopică a picturii care se naşte din sine, proliferînd neîntrerupt, într-o combinatorie riguroasă a aceloraşi elemente. Numerotarea fidelă, pe ani, a şirului crescător de imagini, dovedeşte emoţia rece cu care artistul se observă pe sine, într-o impresionantă exterioritate.

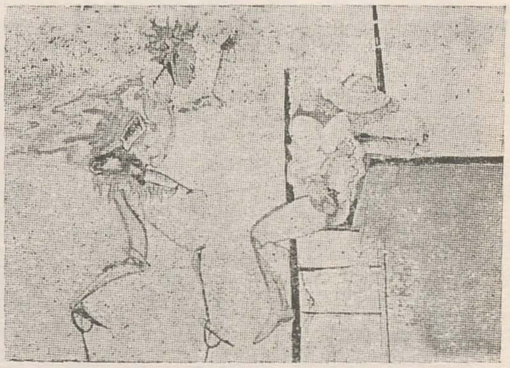
andor kömives ● orizont, atelier 35

Cartografii, secţiuni, plonjeuri. Cu timpul mă conving tot mai mult că importanţa intuiţiilor este covîrşitoare pe teritoriul creaţiei. Cultura poate fi un corectiv ulterior, garanţia unei curse de durată vine din truculenţa inocentă a invenţiei. Andor Kömives nu are lecturi despre momentul COBRA, iar perioada — scurtă — de constituire a stilului său actual coincide cu preocupări şi presiuni generale de cu totul alt ordin. Cu toate acestea, la ora primei sale expoziţii personale, cînd ecourile bătăioase ale neo-expresionismului figurativ abia au început a prinde sunetul obosit al manierei, cînd figurativul *à tout prix* îşi vede confirmate succesele, artistul nostru se departajează atît de urgenţele generaţiei sale cît şi de certitudinile celorlalte, păstrîndu-se într-o relaxată solitudine.
O solitudine a deschiderii, mă grăbesc să adaug, vitală, implicînd participare intelectuală şi speranţa dialogului. Andor Kömives este un harnic artist poştal, un încrezător al mail-art-ei, al acelei zone ce contrazice specificităţile birocraţiei şi pe cele ale atelierului punînd la baza actului creator — *comunicarea*. E aceasta dovada unui superior relativism, care nu exclude gestul perisabil din arsenalul de mijloace ale unui artist preocupat de zona "majoră" a picturii. Relativismul pare a fi, de altfel, starea de spirit dominantă la ora actuală a existenţei lui Andor Kömives. Pulsaţiile personajului melancolic şi vesel, energic şi reţinut, ambiţios şi detaşat, se lecturează altfel în zona imaginilor. Menţionarea grupării COBRA nu e întîmplătoare; artistul comunică, peste decenii cu acea stare de revoltă ambiguă, eroică şi burlescă, primitivă şi cultivată, care a născut imaginile unui Alechinsky, de pildă. Spaţiile abstracte, populate de tensiuni cromatice paroxistice, alternează cu zone ale delicatelor confesiuni. O lectură distantă percepe brutalitatea stenică a demersului; apropierile oferă şansa sesizării unor nuanţe. Ceea ce părea emanaţia gesticii turbulente se dovedeşte a fi stilizarea ironică a unei biografii viscerale. Comicul biologiei noastre erotice are în el ceva crud, escatologic şi artistul execută un dans virtuozistic în zona ambiguă a proliferării existenţelor ameninţate de dispariţie. Un vag fior conceptual răceşte uneori temperatura imaginii. Secţiunile crude prin protuberanţe carnale, pîndite de ochi vegetali, cu priviri complice, se transformă în lirice şi cuminţi cartografii, în trasee cu adevărat denudate de conotaţii (sau lecturi) ale imediatului.

Alteori compoziţia dă senzaţia de vertij, a unei plonjări optice, prin lentile măritoare, în vidul sanguinolent al unei anatomii percepute cosmic. Discutînd cu un coleg asupra dificultăţii perceptive pe care o stîrneşte o atare artă «abstractă» — realizam distanţarea lui Andor Kömives de această categorie. Desenele sale se instituie în mod explicit ca «peisaje» ale unor lecturi poetice. Starea lirică, declanşatoare a fluxului pictoric, presupune şi ea o «aspiraţie» către text, chiar în lipsa acestuia. Constatam, de altfel, fragmentînd simeza, o necesitate a cantităţii; lucrările nu suportă singurătatea, ele se deduc una din alta, într-o discursivitate liberă, aparent improvizatorie. Poate în această zonă, a unicităţii demonstrative, a autonomizării obiectului vizual stă «soluţia de modificare» care îi e necesară, ca oricărui debutant de talent, lui Andor Kömives.

gabi moldovan nicolaescu ● căminul artei, parter

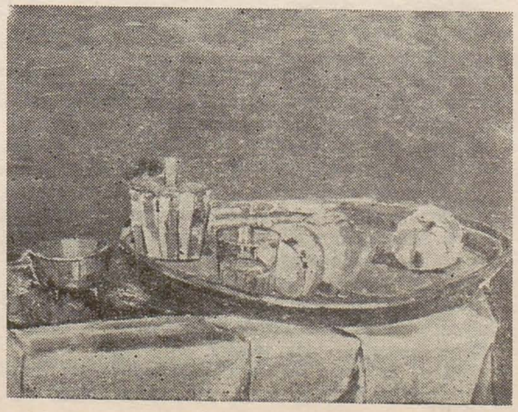
Teatrul mut al viziunilor. Expoziţia e, în mod semnificativ, prefaţată de o scurtă introducere semnată Vasile Kazar. Drumul trasat de acest maestru în arta românească a ultimilor treizeci de ani nu a putut lăsa indiferente zonele de «contact»; asemenea unei stele de mărime, artistul a marcat o «dîră problematică» în zenitul creaţiei contemporane, ajutat fiind, în această «infiltrare morală» şi de remarcabile calităţi pedagogice. Prin meritele «charismatice» ale lui Vasile Kazar, grafica actuală — un teren prin excelenţă al nespecificităţilor — şi-a dobîndit o zonă de autonomie, cu atît mai funcţională cu cît s-a constituit neprogramatic, într-un fel de creştere naturală.
Stratificarea treptată a promoţiilor a făcut ca modalitatea foarte categorică prin care maestrul se raporta la imagine, să devină — printr-un proces dialectic de personalizare / de-personalizare — un *pattern* stilistic, o marcă de afinitate. Ceea ce la artistul Kazar era concluzia unei complexe acumulări / distilări existenţiale, la elevii profesorului Kazar apare ca instrument al unei elaborări discursive, evident alta. Artişti ca Gabi Moldovan Nicolaescu (vitalitatea modelului e demonstrată însă şi de penetraţia sa în generaţii mai tinere, lipsite de un contact personal) ilustrează inversarea de raport care se produce în procesul manierizării: forma stilistică (scop ultim al unei combinatorii mentale, implicînd o *summa* etică şi poetică) devine formula abreviantă a unui proces intelectual cu problematica modificată. În a doua etapă, încărcătura literară, para-artistică este mai mare; vitalitatea stilului scade compensînd prin capacitatea de explicitare. Forma nu mai este un produs combinînd raţionalul şi iraţionalul, ci devine o coajă simbolică riguros codificată. Mobilul nu mai este construcţia, ci analiza unor situaţii; rezultatul nu este o lapidaritate invitînd la discurs analitic, ci o analiză invitînd la



lecturi complice. Sprijinul textual devine masiv, suportul motivaţional alunecînd mereu în zona livrescului. Caracterul de receptacol al imaginii apare ca evidenţă, producîndu-se chiar un clivaj între semn şi semnificaţia sa; la un moment dat, procesul duce, prin amplificare, la instalarea unei absenţe.
Dacă în zona primă — exemplară — echivalarea dramatică a jocului de tensiuni se face în cheia tragicului, în zona secundă, a emulaţiei, se folosesc «la vedere» mecanisme virtuozistice menite să creeze stupoarea — preambul al încîntării. Imaginea vehiculează «poze conflictuale», balete ale gestului ; un «alfabet atitudinal» şi un discurs asupra «întrupării ideii de hybris». Pentru că zonele vagi, aproximările caracteristice reveriei sînt înlocuite cu asamblări sincretice. Importantă pentru privitor nu este repertorierea iconografică, ci decriptarea mecanismului procustian al abrevierilor. Discursul mizează pe «anteriorităţile culturală»: el nu este iniţiatic, ci verificator.

ana ruxandra ilfoveanu ● orizont

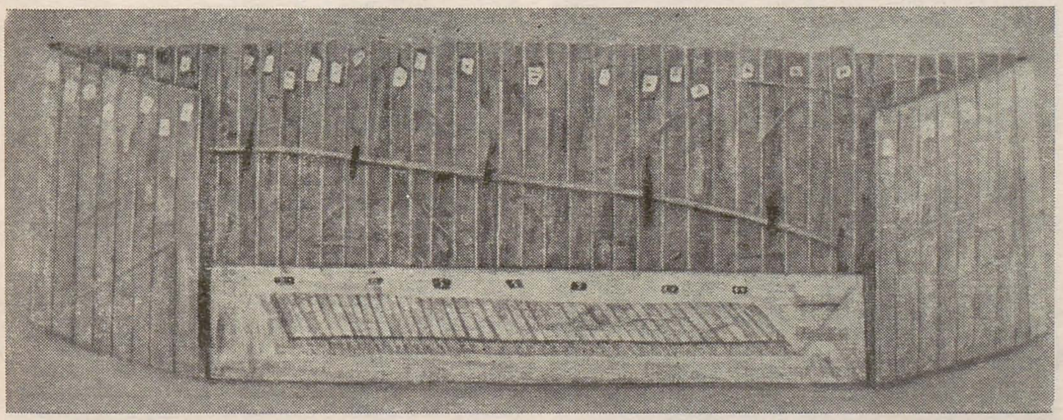
Tensiuni egale şi filtre inocente. Artista şi-a salvat, printr-un debut relativ amînat şi printr-o discreţie a participărilor expoziţionale, calităţile native care, în cazul picturii pe care o practică, sînt definitorii pentru că puternice, suportă greu orice filtru constrîngător. Păstrarea identităţii în sensul conservării unei «primordialităţi senzoriale», neştirbită de agresiunile unui context încărcat nu numai estetic, mi se pare o victorie notabilă în sine. Dincolo de aceasta, Ana Ruxandra Ilfoveanu dovedeşte şi calităţile de tenacitate şi plăcere a facerii. Producţia sa, însumînd preocupările «istorice» ale picturii de şevalet (natura statică, portretul, peisajul) se leagă subteran de zona senină a artei interbelice, cînd un Steriadi, Vasile Popescu, Lucian Grigorescu se extaziau, cu moderaţia unor meşteşugari ai efortului zilnic, în faţa obiectelor şi locurilor pe care îşi propuneau să le înveşmînteze în culorile somptuoase ale propriei subiectivităţi. Privind-o pe artistă la lucru, observam o stare de spirit asemănătoare; mîna construia cu un ritm unic şi tenace, fără pauze de recul şi contemplare. Iar «modelul» aşezat pe o masă, alături, se transfigura într-o replică spiritualizată şi melancolică, de o tonalitate agrestă, pămîntoasă. Ana Ruxandra refuză solaritatea antemenţionaţilor pentru un lirism mai sobru, mai reţinut. Problematica, resortul picturii sale este însă acelaşi — plăcerea autoritară a luării în posesie. Elementul natural oferă o «schemă veridică» pe care artistul o depăşeşte cu nonşalanţă. Nu improvizînd virtuozistic, ci edificînd conform unei naturi puternice, pentru că egală cu sine. Pictura este exorcizare, desigur, dovadă zonele cromatice mai sumbre, dovadă statica predominantă, instalarea inerţială a figurilor şi obiectelor. Dar pictura este mai ales o transubstanţiere a lumii înconjurătoare, înnobilarea ei prin uniformitate. Nu întîmplător naturile statice şi peisajele au o schemă



compoziţională identică: obiecte şi fructe aşezate pe o tavă monticulară; case risipite pe un deal ca pe rotundul unei tăvi. Nu întîmplător portretele reiau aceeaşi hieratică fizionomie şi atitudine: artista preface totul prin miracolul trudnic al picturii.

romana ganea ● căminul artei, parter

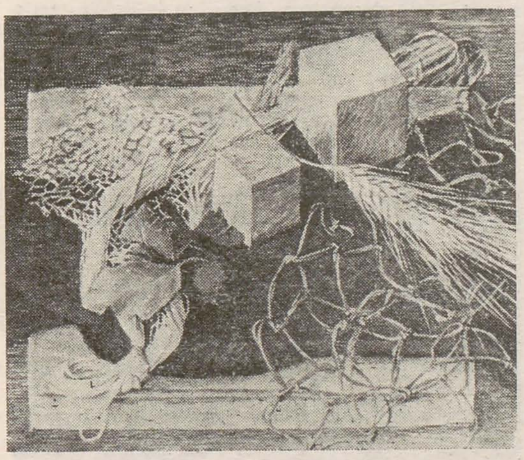
Despre absenţe. Primul lucru care m-a reţinut la această expoziţie este compunerea sa ca «transparenţă a psihologiei succesului». La zece ani de la părăsirea Institutului, artista revine în Bucureşti cu un demers personal pe care îl aşează sub spectrul palid şi sever al absolutului. Lucrările nu sînt gîndite cu libertatea construirii unei structuri dialectice, din «centre de interes» şi «zone de relaxare», ele nu poartă nici marca unei «curbe de adîncire problematică». Tonul este cel al unei egale cu sine certitudini. Plastic şi teoretic, vizual şi ideatic, emanaţia este farmaceutic aceeaşi, de la primul la ultimul obiect. Romana Ganea optează pentru demersul închidere, pentru personalitatea efigială a artistului; autorul unei atare expoziţii este pîndit de două soluţii (emanînd ambele din lipsa relativismului, a energiei de formulare ce cultivă licenţele ca «soluţii de probă»): a) perpetuarea neabătută a «primei maniere», ca receptacol oricînd disponibil la noi semioze; b) elaborarea succesivă a altor cercuri de obiecte vizuale, echidistante fiecare faţă de o idee — centru hieratizată, deci indiscutabilă. În momentul de faţă artista ne prezintă un tratat propriu «despre construcţie». Sorgintea lui ar putea consta în îmbinarea dintre spaţiul de manifestare specifică unui student la secţia de artă monumentală şi spaţiile relative ale unei anumite zone etnografice de un pitoresc aspru, chiar sălbatic. Obsesia armăturii, a structurilor ce devin suprafeţe gata să suporte intervenţia pictorului, ca şi nota de melancolie a vidului pe care o dau saivanele cîmpiei dobrogene, se contopesc într-o sinteză unde apreciem neîncrederea în pictură (vezi obstinata acromie a suprafeţelor).
Aceste prezumtive şi marginale surse biograficsentimentale sînt corijate/amplificate pînă la abscons prin două lecţii complementare servite de şcoala conceptualismului a) autohton — care a impus, în anii '70, efigia «cetăţii», a «incintei», a «edificiului» arheologic, cu structură abstractă şi materialitate definibilă în zona perisabilului; şi b) istoric — inseriind similarităţi modulare, numerotînd piese cu morfologie minimală, aducînd în suprafeţele plate ale scriiturii injoncţiunea brutală a obiectului nominalizat (aici, fragmentul de graniţă, cu dragoste finisat şi aşezat pe superficia pînzei).
Se aspiră către instalarea unei senzaţii de vid temporal, de perisabilitate spaţială glorificînd, cu un umil orgoliu, arhitectura absenţei, «urma» ca



suprem triumf al unei civilizaţii rezistente prin tenacitatea reiterării gestului minim. În sistemul valoric al arhitecturii de aparat, reprezentaţionale, lucrările Romanei Ganea au valoarea unor minuţioase proiecte pentru un cenotaf al Ideilor.

simona popovici ● hanul cu tei

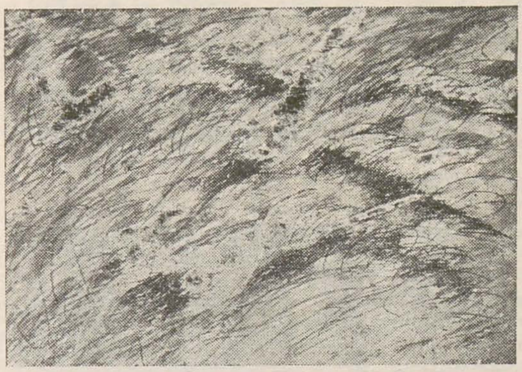
desenul ca pregătire şi amînare. O atitudine simetrică, aş zice, caracterizează demersul Simonei Popovici, absolventă şi ea a unei secţii cu aspiraţii monumentale — cea de tapiserie. Tonul expoziţiei sale este unul al candorii dezinvolte, obsesia debutului este înlocuită cu o meticulozitate gospodărească, cu o demascare a mecanismelor intime şi, uneori, a motivaţiilor surprinzătoare ce anima naşterea unui obiect. Este un fenomen destul de rar ca făcătorii de obiecte textile să producă public altceva decît schiţe rapide «de idee» sau, la nevoie, cartoane premergătoare muncii penelopice. Cei care procedează altfel sînt de obicei eroii unui drum invers, cucerind lumea haute-lisse-ei cu mijloacele unei pregătiri de altă natură (picturale etc.).
Nu cunosc producţia «specifică» a Simonei Popovici, dar mi se pare semnificativ faptul că expoziţiile personale (trei) de pînă acum au fost suportate de tehnica graficii. O grafică elaborată cu minuţie, punînd în pagină teme de compoziţie şi perspectivă, rezolvînd prin procedeul haşurii proba dificilă a detaliului realist. Îngrămădirea obiectelor are ceva şcolăresc şi în acelaşi timp plin de savoarea «pipăibilului»; concreteţea iluzorie a unui ghem de sfoară sau a unui recipient bucură ochiul. «Viclenia» dublei fugi perspectivale (una plonjantă a suportului, alta frontală pentru obiecte), induce o necesară atmosferă de supra-realitate în acest decor stufos hiper-real.
Artista pune între parantezele unei grafici naturmortiste activitatea sa de tapiseristă, la care face neîncetat trimiteri aluzive. «Universul artistului» cuprinde, printre altele, mosoare de aţă, fragmente textile şi acele furculiţe grele folosite la îndesirea bătelii. În «Asocieri» coexistă — supradimensionate — un mosor de aţă, o panglică, un fragment de împletitură şi un «milieu» (!). Fundalul mai multor imagini aminteşte, prin îngrijita factură, studiile de «contexturi» ale studenţiei. Mai mult, două lucrări poartă titlurile complementare «Omagiu tapiseriei începute» şi «. . .terminate». Caracterul ludic şi (auto) stimulator al acestor grafici mi se pare predominant. Ele demonstrează buna stăpînire a unui alfabet fără de care nu se poate spera într-un acces la zona ideii obiectualizate. Condiţia proiectivă a desenului este în mod deliberat ignorată pentru o stare de mimată obiectivitate, grafica pare să dobîndească proprietăţile hipnotice ale unui panopticum.



theodor redlow

vasile tolan ● căminul artei, etaj

Afirmat pînă acum cu precădere în Transilvania (a deschis expoziţii personale la Cluj-Napoca, Bistriţa, Oradea, Mureş), Vasile Tolan a adus în Capitală lucrări din ciclurile «Relicve», «Tensiuni» şi «Scriere», care îi atestă libertatea de expresie cu mijloacele artei *informale* de substrat *liric*. Informalul său *gestual* ascunde însă reminiscenţe figurative, precum şi prealabile structurări mentale ale spaţiului, presupuse pentru a fi negate de manifestările unei spontaneităţi dezlănţuite în aparenţă, dar în fond dirijate. Dacă a existat iniţial o schemă tectonică a lucrării, ea este frîntă şi dispersată în timpul lucrului, imaginea păstrînd în final doar un mic număr de elemente de ordine, dispuse în acele puncte «tari» care au rezistat asaltului gestual. Comportîndu-se faţă de ecranul grafico-pictural ca într-o arenă de luptă, Vasile Tolan *destructurează*

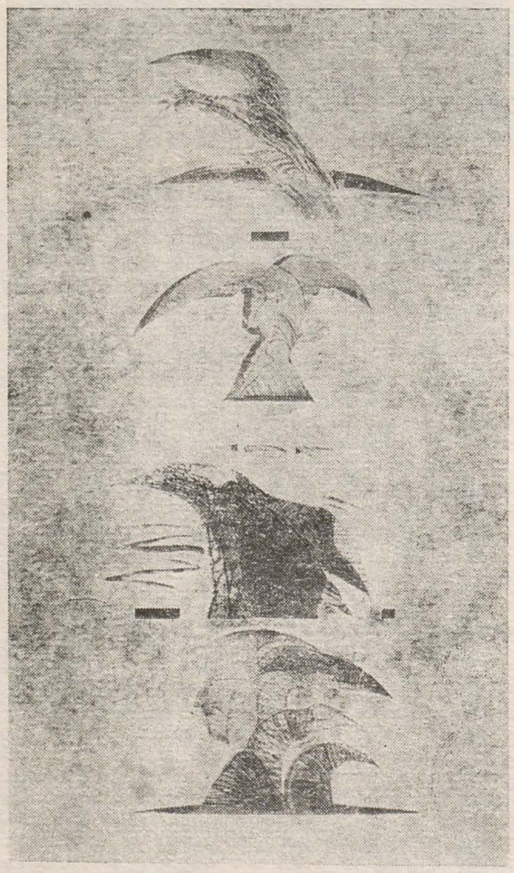


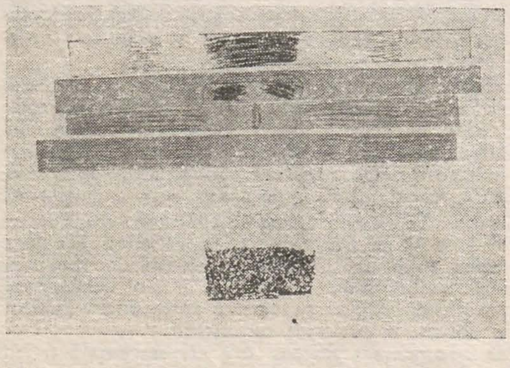
aşadar spaţiul şi *descompactizează* formele, pînă la punctul în care tot ceea ce se vede pe suprafaţa bîntuită a lucrării sale se amalgamează în imagini indistincte ale unui univers in statu nascendi, deschis prefacerilor imprevizibile. Amintiri figurale ale liticului, organicului sau vegetalului se amalgamează febril în rotocoale şi mănunchiuri de linii trasate cu velocitate, din ale căror grafii întreţesute rezultă o caldă, neliniştită picturalitate a suprafeţelor. Uneori, din hăţişul liniilor se încheagă şi nişte forme, mai bine spus pre-forme, compuse prin opoziţie sau prin împerechere şi străluminate dinăuntru, în fulguranţa trăsăturilor care anima planul-suport, în-simţindu-l. Acel minimum de ordine repetitivă, alternativă sau opozitivă, rezistenţă-limită în faţa furiei destructurante, pune expresiv în valoare libera desfăşurare a gesticii.

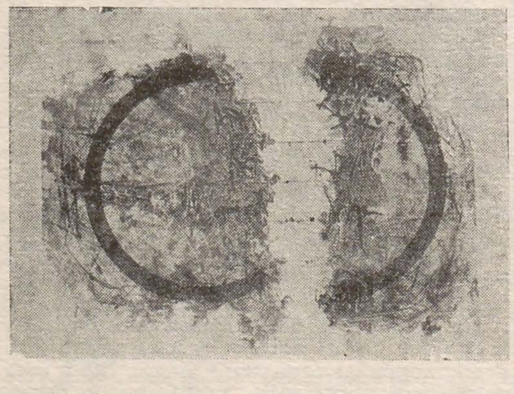
gravură ● sala «victoria», braşov

Alcătuind sintagme vizuale din figuri juxtapuse, suprapuse sau înlănţuite şi adăugînd una alteia aceste sintagme, pînă la constituirea unor discursuri expoziţionale coerente, tinerii gravori Zoltan Albert, Adrian Timar şi Ortwin Weiss au oferit publicului braşovean o lecţie de modernitate neostentativă şi de profesionalism asumat în slujba unor intenţii de eficienţă expresiv-comunicativă. Coerenţa, care constituie principalul lor succes, se naşte, pe de o parte, din voinţa de a da formă «aşa şi nu altfel», iar pe de altă parte, din investirea de trăire, de sensibilitate şi spiritualitate, în virtutea căreia configurările grafice se manifestă pregnant ca purtătoare de mesaje.
Zoltan Albert este atent la «vocile» şi «chipurile» unei interiorităţi ardente, zbuciumate, complicate, pe care le disciplinează, supunîndu-le unei mărci stilistice, nu însă într-atît încît să le diminueze virulenţa originară. Compoziţiile sale dinamice, conflictuale, acute — atît prin angularitatea formelor cît şi prin intensitatea patetică a expresiei — se bazează pe distorsiuni şi metamorfoze ale unor figuri deopotrivă agresiv împlîntate în spaţiu şi sfîşietor agresate de acesta, într-o confruntare necurmată care ar putea fi şi aceea dintre subiect şi obiect, în procesul cunoaşterii.
O vehemenţă a gestului şi o efervescenţă a trăirii se manifestă şi în lucrările lui *Adrian Timar*, dar ele sînt convertite, printr-un proces de încifrare şi codificare, în semne cu un grad mai înalt de abstracţie. Pe de o parte, aceste semne sînt urme ale diferitelor gesturi de a trasa şi, ca atare, ele trădează o anume velocitate sau o lentoare, o apăsare violentă sau o atingere uşoară, o ezitare sau o reacţie promptă. Pe de altă parte, ele vin să «însemneze» benzile decalat suprapuse din care se alcătuiesc compoziţiile, părînd să spună: «acest lucru este important», «aici va trebui să insist», «cu lucrul acesta nu sînt de acord», «asta da!» ş.a.m.d. În fine, ele pot avea şi o justificare iconică, figurînd aluziv elemente şi texturi ale obiectelor şi ale spaţiului. În fiecare compoziţie, registrele în care sînt rînduite semnele domină, prin amploare şi prin bogata lor orchestraţie vizuală, cîte o mică circularitate situată axial, întotdeauna în partea de jos: copleşit de vastitatea inepuizabilă a lumii, a istoriei, eul nu se lasă totuşi descurajat în efortul său de a înţelege.
Litografia îi permite lui *Ortwin Weiss* o abordare nu numai grafică, dar şi picturală, în virtutea căreia semnul şi scriitura se naturalizează pînă la punctul în care încep să dea seama de freamătul, foşnetul şi tresăltările viului. Însemnele grafice sînt aici mai mult nişte marcări sau încercuiri ale nedefinitului informal, căruia îi oferă cadre şi repere menite să-l pună în valoare în mod comunicativ, adică să-l facă lizibil. Ceea ce este indistinct şi tainic mişcător în văzduhuri şi pajişti se lasă ademenit de nişte regularităţi niciodată coercitive, ci care au doar rolul de a potenţa expresia vizibilului la luminile inteligibilului.

Încercînd o formulare sintetică (şi un joc de cuvinte), am putea spune că Albert *propune* un univers de imagini care *i se impun* dinăuntru, Timar *opune* una alteia imaginile pe care vrea *să le impună* în mod coerent, iar Weiss adună elemente formale şi informale şi le leagă laolaltă, fără a le *supune*, în ambianţe *compuse*. Toate acestea sînt însă doar nişte presupuneri...







radu ionescu

buzău ● salonul de grafică

Buzăul a intrat în conştiinţa iubitorilor artei prin Măgura, excelenta iniţiativă dusă cu perseverenţă şi neobosit elan timp de şaisprezece rodiri şi, se pare, că nici acuma bunele intenţii şi entuziasmul nu s-au diluat; este şi greu atunci cînd în fruntea filialei este un sculptor cu energia, disponibilitatea sufletească şi perseverenţa lui Gh. Coman.

De data aceasta, pentru a evalua forţele şi a stimula pe membrii filialei, un Salon de grafică întruneşte un număr suficient de mare de lucrări încît să dovedească vitalitatea filialei şi suficient de bune încît să se justifice artisticeşte. Diverşi ca expresie artistică şi zone investigate, expozanţii reuşesc să ţină trează atenţia vizitatorului la aceeaşi intensitate, cîteva scăderi, doar cîteva, apărînd astfel drept momente de respiro.

Într-o ordine care este aceea a panourilor, vom consemna portretul semnat de *Liusic Vrapciu*, monumental ca viziune, elegant ca linie, punînd în lumină certele date de monumentalist ale autorului său. Cu asemenea calităţi apropierea sa de tehnica vitraliului nu ar trebui neglijată. *Gheorghe Ciobanu*, după o serie de lucrări figurative, solid construite, a ancorat, cel puţin în ceea ce priveşte grafica, într-o formulă a sugerării atmosferei, o serie de discuri, foarte îngrijit prezentate, la limita aleatorului, comunicînd o faţetă necunoscută nouă a lui Gheorghe Ciobanu. Serioasa stăpînire a desenului ne-o demonstrează însă prin schiţe sumare, excelente file de Jurnal de artist. La antipod, *Simona Popovici* zăboveşte asupra planşei cu minuţia unui cercetător avid să afle toate tainele obiectelor aflate în faţa sa. Naturile moarte pe care le compune cu remarcabilă acurateţă (în desen şi acuarelă) au o netăgăduită grandoare şi farmec domestic. Cunoscut nouă mai de mult, *Florin Menzopol* este de o diversitate care ne îndeamnă să credem că se află într-un moment de reevaluare a propriei creaţii, deci la timp de cumpănă.

Pentru cel ce nu-l cunosc pe *Gheorghe Coman*, desenele expuse par a defini mai degrabă un pictor decît un sculptor. Fie că sînt notaţii sumare, de o delicată expresivitate, fie că sînt compoziţii ce sugerează un viitor tablou, aceste desene au stil, sînt simple şi tonice. *Aurelia Tudorache*, optînd pentru crete colorate, impune prin siguranţa amplă a gestului şi viziunea monumentală. Siguranţa tehnicii susţine desenele de sumară factură suprarealistă ale lui *Valeriu Suşnea*. Am trecut ma repede peste desenele în laviu, cu iz de ilustraţie de ziar, ale lui *Emil Pricopescu*, pentru a zăbovi în faţa sugestiilor scenografice ale *Luminiţei Toader*. Cu siguranţa pe care o denotă, cu ştiinţa compoziţiei, intuim în această artistă o virtuală ilustratoare de cărţi, domeniu care, în ultimul timp, constatăm a fi în scădere.

În ciuda bunelor intenţii, atît *Rodica Gheorghe Tache*, cu o înclinaţie spre opulenţa imaginii, cît şi *Gheorghe Stoica*, autor prolific al unui singur subiect ce denotă o pasiune columbofilă, nu ne conving, singularizîndu — se în cadrul expoziţiei. *Anca Dorojan* face salturi spectaculoase de la graţie la vigoare, însă de bună calitate, *Georgeta Adam* construieşte solid şi dezinvolt structuri bine organizate, iar *Radu Hertug* aduce în expoziţie o notă de humor sănătos, susţinut printr-un desen sigur. De o deosebită autoritate se dovedeşte într-o compoziţie cu patru (sic !) graţii, demnă de oricare mare desenator baroc.

Expoziţia bogată şi diversă, serioasă, este o pledoarie pentru calitate a mănunchiului de artişti, în cea mai mare parte tineri, care dovedesc a putea să extindă reputaţia Buzăului şi dincolo de sculptură.

cătălin davidescu

viorel penişoară stegaru ● « arta » — craiova

Galeriile « Arta » din Craiova au prilejuit în luna aprilie o nouă întîlnire a publicului cu arta lui Viorel Penişoară-Stegaru.

Derivată aparent cuminte a şcolii noastre tradiţionale interbelice, pictura lui V. Penişoară produce însă importante corecţii acestei tîrzii filiaţii, nu dintr-o obstinantă dorinţă de aducere în contemporaneitate, ci prin modul de integrare a realităţii spaţiului plastic. Artistul potenţează o viziune expresivă personală unde stridenţele fove, ades întîlnite pînă acum, au dispărut, el mizînd fie pe o compunere optică a unor rafinate contraste cromatice, fie pe nervozitatea reţinută a unei grafii esenţializate a obiectelor catalizatoare de atenţie, în contrast cu fundalurile netede adecvate unor aprofunzimi parţiale nedefinite. Un coleg de breaslă făcea vis-à-vis de aceste fundaluri remarca de subtilitate că « cercurile » sale sînt în această monotonie gri de o uluitoare diversitate. Faptul nu este lipsit de importanţă, căci tocmai aceste spaţii, aparent expediate în pete mari de culoare, dintre zonele limitrofe de întîlnire a elementelor esenţiale: pămînt, aer, apă, sînt suprafeţe de o mare calitate picturală.

Repertoriul motivelor sale este în general restrîns: un fragment de natură, unde grandiosul cedează în faţa unui intimism elegiac (*Buruieni, Maci, Ostrov*), un colţ al vechii Craiove, unde pitorescul nefiind evitat, este tratat cu sobrietate în favoarea picturalităţii (*Casa gri, Autobuzul roşu, Piaţa de flori*),

naturi moarte, compoziţii cu vase cu flori, eliberate de identitatea lor materială propriu-zisă şi investite cu o nouă identitate, aceea a unui spaţiu plastic (*Alb, Vas cu flori*).

Deşi pictura sa are prospeţimi plein air-iste, ea nu s-a constituit ca rezultat al unui simplu proces de reprezentare a vizualului, el fiind întotdeauna dublat şi de o meditaţie în faţa acestei realităţi căci, funciar, Viorel Penişoară este un peisagist capabil să surprindă atmosfera unui loc prezentîndu-se de fapt sub coaja aparenţelor interioritatea acelui spaţiu. Bizuindu-se pe propria-i sensibilitate în acest proces de vizualizare a realităţii, el reuşeşte să confere peisajelor o unitate de concepţie şi de tratare picturală specifică unui climat afectiv echilibrat.

Însă, aşa cum remarcam şi la prima sa personală, opţiunea certă pentru pastel se conjugă cu aceea pentru un anumit spaţiu ce se contureazǎ a fi mai mult decît o delimitare geografică, o adevărată dimensiune afectivă a Deltei, dimensiunea extrapolată acum la o specială apetenţă pentru mediul acvatic (*Lacul, Ochi de apă, Barcă părăsită, Baltă I*).

Spontane, aproape gestice, pastelurile reprezintă cel mai fidel temperamentul artistului, întreaga varietate a trăirilor sale în faţa naturii. Piese în general de mici dimensiuni, dar de o deosebită forţă emoţională, ele transmit receptorului inefabilul unei trăiri unde opacitatea cerului se conjugă cu transparenţele apei în virtuozităţile unei tehnici subtile şi precise.

evocare

tînăr ca o coloană dorică

françois pamfil

Un desen după amintirea celui care a fost *Liviu H. Oprescu* ar trebui să reușească să surprindă extraordinara sa capacitate de *mișcare*, să izbutească să descompună secvențial în, static, o prezență a cărei rațiune de a fi era însăși mobilitatea. Căci nu numai un ins a cărui simplă prezență obliga la intrarea în rezonanță la ritmul unui imens tonus biologic, colegul și prietenul nostru părea că are printre alte calități și darul ubicuității. Prototip al imaginii moderne a gazetarului, reporter în frenetică omniprezență în mijlocul evenimentului de artă, Liviu putea parcă să apară, ca prin miracol, în același timp și la «vernisajul» de la Măgura ca și la acela al unei expoziții de la Lugoj, să ofere concomitent microfonul — impecabil elegant și proaspăt ca un licean înainte de prima țigară și prima noapte albă — în rumoarea unei republicane în Dalles ca și în liniștea unui atelier în Pangratti. Iată de ce, alături de sutele de artiști pe care i-a nemurit și în memoria de celuloid a peliculei trebue să spunem că se știu puțini oameni ai imaginii filmate și comentate care să fi izbutit *să se miște* pentru plastica noastră cu o mai neprecupețită energie și o mai devotată eficiență.

Ca un adevărat campion al vitezelor, obligatorii într-un domeniu ca acela căruia i se dedicase, trup și suflet, în competiție cu timpul fără zi și noapte ca și cu distanțele pe care le dobora, între camere, proiectoare și cabluri, pe toate drumurile avioanelor, trenurilor și automobilelor, Liviu știa că pentru menținerea unui pas de marș constant, ca de adevărat soldat în campanie, o bună formă fizică este esențială. Și imaginile pe care ni le-a lăsat sînt, de aceea, și cele ale unui adevărat sportsmen; cea a alergătorului solitar pe străzile încă adormite, ritmîndu-și probabil cadența după decupajul unei filmări care-l aștepta, cea a unui chip incontinuu bronzat de la schi sau de la Vama Veche, aceea a gimnastului și a jucătorului de tenis, în sfîrșit a celui care știa, la vremea cireșelor, să se cațere mai sus decît oricare puști din grădinile Otopenilor.

Tuns sever ca un jucător de basse-ball sau ca un nordic înrolat în trupe O.N.U. în misiune la tropice, Liviu H. Oprescu putea să fie totodată și un licean premiant care-și compensează complexele ochelarilor și pe cele provocate de colegii mai «de viață» prin exersarea boxului sau judo-ului. Un chip hotărît unei veșnice adolescențe, o desăvîrșită, structurală bună creștere îi făcea pe mulți dintre cei de aceiași vîrstă să și-l închipuie mult mai june, să vadă în prevenitoarea lui politețe rezerva copiilor cuviincioși față de persoanele mature. Mai adînc însă, Liviu trăia frumos luciditatea și responsabilitățile unei depline maturități care — ca și cum ar fi presimțit că nu va apuca să se împlinească și cu vîrsta toamnei — nu contenea să-și sporească, moral și intelectual, caratele.

Fin și sentimental ca un artist, cu un humor prompt și subțire, el era nu numai un excelent interlocutor dar și unul care știa să asculte, să memoreze, să învețe. În caietele imaginare ale atîtor zile petrecute alături de întrebările și certitudinile, de superbiile sau îndoielile din ateliere erau notate nu numai cele ce aveau să fie transmise, adesea traduse, publicului emisiunilor sale atît de așteptate. Ele conțineau și prețioase fișe-modele de har și înțelepciune, de inteligență și cultură care-l învățau să știe să se comporte în dreptul șevaletului cu totul altfel decît personajul din celebrul autoportret — parabolă desenat de maliția lui Breugel. Și nu o dată cînd se evocau staturile înalte ale marilor înaintași, fapturile de legendă și metafora ale atîtor mari contemporani pe care nu avusese prilejul să-i mai cunoască, i-am urmărit contaminat transfigurarea.

Dintre acei adesea anonimi truditori ai gloriei evenimentului artistic de strictă actualitate, Liviu H. Oprescu n-a mai avut vreme să-și contemple numele (în care inițiala tatălui nota cu obstinație un pios și nestins respect) adunat pe coperțile unor tomuri impozante, a știut să reziste — ca puțini alți colegi de generație — orgoliilor unor debuturi grăbite, bătute cu flori și apoi cu ștampila prețului redus prin anticariate. Cele cîteva micromonografii, pe care acum cîțiva ani mi le închina «in corpore» cu zîmbetul, poate ușor amar, al dedicației: «Liviu H. Oprescu, Opere complete, drăgăstos», mărturisesc însă de un talent care se exprima și în scris cu aceeași elegantă concizie, rămîn probe ale unei solide culturi profesionale asimilată cu subtilitate și nuanță, demonstrează posesia și buna manipulare a unui bogat aparat critic și de informație.

Ca al oricărui «personaj T. V.» și destinul său a fost acela de a fi «aproape» de infinit mai mulți oameni decît ar fi avut prilejul să cunoască și să și-i apropie vreodată, cu toată imensa sa capacitate de prietenie. Și, cu toate acestea, numărul celor pe care a știut să-i facă să-l dăruiască cu dragostea și admirația este foarte mare. El cuprinde o bună parte din elita noastră plastică, de la maeștrii venerabili la absolvenții plecați din institute pentru a accepta pariul consacrării în tabere și simpozioane, în ateliere burselor institutului și uniunii sau în expozițiile tineretului. Căci Liviu H. Oprescu știa — ca puțină lume din breslele artei — să-și facă o adevărată normă de comportament moral din calitatea de a reuși să admire lucrarea celorlalți, de a ști să se bucure cu adevărat în dreptul ei, fără a avea ochi și pentru capriciul și discontinuitățile care pot fi specifice comportamentului, emotivlabil, al unor tipologii artistice.

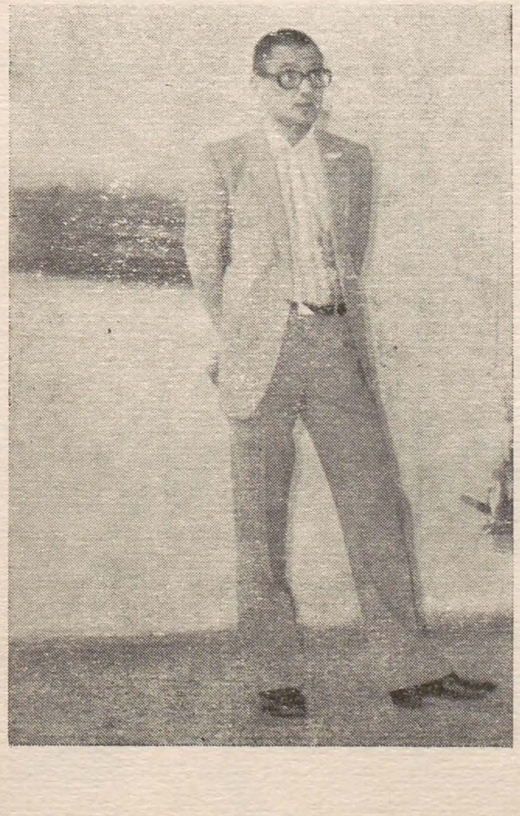
Dar, din fericire, n-a fost dat să nu ne «vedem» niciodată deplin și exact în oglinzile din inimile celorlalți și asta poate pentru a nu ne petrece din viață sub povara durerii pe care o pricinuim astfel atîtora. Unei asemenea poveri, cea a sutelor de oameni veniți să se despartă de el cu sufletul rănit ca la pierderea unui frate, Liviu, e sigur, n-ar fi știut să-i facă față.

. . . .

Ultima oară am stat de vorbă la telefon. Mă sunase să-mi spună că s-a întors de la Paris (ale cărui instanțe medicale, încă nu se știa, n-au mai putut, n-au știut, să-i mai acorde nici măcar încă un anotimp) mi-a povestit, printre alte «descoperiri», de surpriza de a întîlni o coloană dorică autentică în holul clinicii de la care spera atît. Oricum insolită într-un asemenea spațiu, Liviu îi citea prezența ca fiind simbolică acolo, ca pe un semn de forță și dăinuire deasupra timpului, a vremelniciei și fragilității umane, semn de veșnică tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte a geniului omenesc. Mi-a mai spus atunci că e hotărît să îndure, dar și mobilizat să lupte lucid și încrezător în resursele morale pe care, în chip miraculos, le mai avea. Și, din aceeași adolescentă pudoare cu care menaja totul — semnele răului și tratamentul îi modificaseră chipul — a amînat, cu o volută grațioasă, momentul unei vizite care, vai, la prea puțină vreme a trebuit să i-o fac cu o lumînare aprinsă în palmă.

Știu însă, dincolo de durerea, pe care aceste cuvinte nu se pricep cum s-o scrie, că pînă în ultima sa clipă Liviu a învățat de la acea coloană dorică să reziste, să spere și, asemenea ei, să nu moară niciodată.

Vorbind la un vernisaj
La Măgura, cu Mihai Drișcu și Gheorghe Vida
Împreună cu prof. Edgar Papu



agenda u.a.p.

În lunile mai-iunie au avut loc la sediul U.A.P. următoarele întrevederi cu: *Delegaţia administraţiei din Abruzzo/Italia*, oaspeţii C.C.E.S. şi comisarii expoziţiei italiene la Bucureşti (5mai) *Klaus Behling*, prim secretar al Ambasadei R.D.G. (7 mai); *Hugh Arbrethoutt*, ambasadorul Marii Britanii la Bucureşti (20 mai); Delegaţia sovietică compusă din *Golenki* şi *Kerimov*, critici de artă, care au vizitat ţara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P. din R.S.R. şi U.A.P. din U.R.S.S. (22 mai); *Joseph Ansellem*, reprezentantul firmei Chut din Marsilia (27 mai); Dr. *Miloslav Krajny*, directorul Casei de Cultură din R.S.C. (1 iunie); *Ligia Podorean Ekstrom*, artist plastic, arhitect din Suedia, care a efectuat o vizită în ţara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre R. S. România şi Suedia (2 iunie); *Andras Dekany*, secretar II al Ambasadei R. P. Ungare (5 iunie); Comisarii expoziţiei de ceramică din R. D. Germană, *Colette Hill* şi *Christine Renker*, care au vizitat ţara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P. din R.S.R. şi U.A.P. din R.D.G.; *Ventislav Ivanov*, secretar III al ambasadei R. P. Bulgaria (10 iunie); graficienii suedezi *Svante Gradin* şi *Brigitta Lundberg*, care efectuează o vizită în ţara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre R. S. România şi Suedia; *Metchiporenko*, pictor, care efectuează o vizită în ţara noastră în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P. din R.S.R. şi U.A.P. din U.R.S.S. (12 iunie).

În aceeaşi perioadă au călătorit în străinătate:

Neagu Anghel, pictor, în perioada 29 mai-15 iunie 1987, în calitate de delegat oficial, participant la tabăra internaţională de pictură de la Pleven/R. P. Bulgaria;
Horea Flămând, secretar al U.A.P., în R. S. Cehoslovacia în perioada 8—13 iunie 1987, pentru a participa în calitate de delegat oficial la Congresul U.A.P. din R.S.C. şi pentru a purta discuţii cu privire la schimburile culturale dintre U.A.P. din R.S.R. şi U.A.P. din R.S.C.; comisarii expoziţiei româneşti la Cvadrienala internaţională de scenografie de la Praga '87: *Traian Niţescu*, secretarul secţiei de scenografie al U.A.P., *Romulus Feneş*, scenograf, preşedintele filialei U.A.P. din Tîrgu Mureş şi *Vasile Rotaru*, scenograf, membru U.A.P. — iunie 1987.

Agendă întocmită de *Angelica Pîrvu*, referent relaţii externe

---

Colaboratorul nostru, designerul Dragoş Gheorghiu este unul dintre cîştigătorii aleşi de « Centrul de studii avansate în artele vizuale » ale Galeriei Naţionale din Washington, al prestigiosului « Paul Mellon Award », ca reprezentant al revistei « Arta ». Fragmente din lucrarea premiată « Natura paralelă-bioritmurile în gîndirea europeană » au fost publicate în revista noastră în perioada 1985—1987. Reamintim cititorilor noştri că la « Centrul de studii avansate în arte vizuale », René Huyghe, în urmă cu aproape 20 de ani, a conceput celebra sa carte « Forme şi forţe ».

calendar

pălălău, moldovan, dumitru, sculptor
n. 15 iunie 1932, Iaşi
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1967)

costiurin, gheorghe, victor, pictor
n. 22 iunie 1927, Cetatea Albă
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1954)
Prof.: C. Ressu, N. Dărăscu, A. Ciucurencu
Debut: 1954

tolan, ion, sculptor
n. 7 iunie 1927, Arad
Studii: Institutul de artă plastică din Leningrad (1955); I.A.P. « Nicolae Grigorescu», prof. B. Caragea
Debut: 1955

guguianu, marcel, sculptor
n. 26 iunie 1922, Bîrlad
Studii: Academia de arte frumoase (1946), prof. C. Medrea
Debut: 1951

constatin, paul, critic de artă
n. 27 iunie 1917, Bucureşti
Studii: Academia de arhitectură Bucureşti, Universitatea Bucureşti (facultatea de istorie)

bordi, andrei, pictor
n. 2 iunie 1905, Tîrnăveni
Studii: Şcoala superioară de arte frumoase, Budapesta (1928); Academia Julian, Paris
Debut: 1927
Premierul de Stat cl. II, 1950

grosu, cristea, sculptor
n. 21 iunie 1906, Dorobanţu (Constanţa)
Studii: Academia de arte frumoase (1933), prof. O. Han
Debut: 1928

munteanu, coriolan, pictor
n. 17 iunie 1905, Lunca Arieş (Alba)
Studii: Academia de arte frumoase Iaşi
Debut: 1934

cioancă, eugen, artist decorator
n. 14 iunie 1937, Alba Iulia
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu»
Debut: 1965
Premiul pentru prototip la Simpozionul de ceramică Sighişoara 1973
Premiul pentru artă monumentală (Casa de cultură a tineretului, Mediaş, 1981)

constantin, gheorghe alexandru, pictor
13 iunie 1937, Izvoarele (Prahova)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1967)
Debut: 1968

nichita, petre, artist decorator
n. 20 iunie 1937, Comarna (Iaşi)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu»
Debut: 1965

petrescu, damian, grafician
n. 27 iunie 1937, Roşiori de Vede
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1964)
Debut: 1964
Diploma de onoare la Bienala Internaţională de arte grafice, Brno 1966
Premiul Salonului de artă grafică aplicată, Bucureşti 1966;
Premiul I la expoziţia Cenaclului Tineretului, Bucureşti 1967;
Marele premiu al expoziţiei « Cele mai frumoase cărţi», Bucureşti 1971

bălaşa, sabin, pictor
n. 17 iunie 1932, Iancu Jianu (Balş)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu»
Debut: 1953
Medalii de aur la Concursurile Internaţionale de artă de la Pescara şi Perugia (Italia) 1965;
Medalia de argint la Festivalul Filmului de animaţie, Mamaia 1966, 1968;
Premiul revistei « Arta», 1969;
Diploma de onoare pentru film de animaţie, Leipzig, 1981;
Premiul II la Festivalul Naţional « Cîntarea României», 1977;
Premiul I la Festivalul Naţional « Cîntarea României», 1981;
Medalia de aur acordată de Parlamentul Internaţional, S.U.A., 1983

datu, victor, pictor
n. 13 iunie 1932, Sîng de Pădure (Mureş)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu» (1963)
Debut: 1962

dans ce numéro:

L'éditorial donne un aperçu de la sculpture monumentale d'évocation historique en présentant des œuvres réparties dans tout le pays et réalisées par des artistes de nationalité roumaine et hongroise.
S'ouvrant par la présentation de la Foire de l'Art (3-e édition), le present numéro continue avec l'analyse de deux grandes expositions organisées simultanément aux Salles Dalles. Les peintres Eugen Tăutu et Ilie Boca, établis et activant l'un à Sibiu et l'autre à Bacău, ont témoigne une fois de plus du niveau élevé de la production artistique des centres culturels qui entrent de plus en plus en émulation avec la Capitale. L'exposition collective Ştefan Câlţia, Sorin Ilfoveanu, Vladimir Zamfirescu, Marian Zidaru, née d'une préoccupation commune — le dessin — est commentée avec subtilité dans un essai signé par Andrei Pleşu. La réceptivité de la critique contemporaine envers l'œuvre de Dimitrie Paciurea — un classique de la statuaire roumaine de ce début du siècle — et l'image du paysan dans la peinture de Nicolae Grigorescu, notre grand peintre du XIX-e siècle, font l'objet des études signés par Ioana Vlasiu et Radu Bogdan. Dans un passionnant « reportage » sur la restauration de la statue équestre de Marc Aurèle, le professeur Vasile Drăguţ fait des considérations intéressantes sur « la destinée technique et technologique » de l'œuvre d'art. Le journal des galéries de Bucarest, Braşov et Craïova, l'agenda de l'U.A.P. et le Calendrier closent, comme d'habitude, le sommaire.

	1	Istorie şi statui	Arta
EXPOZIŢII	3	O « expoziţie-magazin »	Ileana Pop
	5	Paràzile de modă	Adrian-Silvan Ionescu
EXPOZIŢII	7	Eugen Tăutu	Constantin Chiriţă, Dan Hăulică, Şt. Aug. Doinaş, Nicolae Manolescu, Ion Vlad, D. R. Popescu
EXPOZIŢII	11	Ilie Boca	Ruxandra Balaci
	13	Un artist autentic	Olga Buşneag
CRONICA	15	Patru cavaleri ai melancoliei	Andrei Pleşu
ARHIVA BRÂNCUŞI	19	O ipoteză	Barbu Brezianu
	20	Desenele abstracte ale lui Brâncuşi	Ştefan Georgescu-Gorjan
STUDII	22	Paciurea şi limitele criticii	Ioana Vlasiu
	26	Ţăranul român şi peisajul rural ca expresie a specificului national la Grigorescu	Radu Bogdan
CAPODOPERE ALE ARTEI UNIVERSALE	31	Marc Aureliu. Dosarul unei statui ecvestre	Vasile Drăguţ
	35	Jurnalul galeriilor din Bucureşti, Braşov, Buzău, Craiova	Corina Popa, Mihai Ispir, Călin Dan Theodor Redlow Radu Ionescu, Cătălin Davidescu,
EVOCARE	39	Tînăr ca o coloană dorică	François Pamfil
	40	Agenda U.A.P., Calendar	

COPERTA	I	Portret, ulei	Ilie Boca

	1	Histoire et statues	ARTA
EXPOSITIONS	3	Une « exposition-magasin »	Ileana Pop
	5	Presentations des collections de haute-couture	Adrian-Silvan Ionescu
EXPOSITIONS	7	Eugen Tăutu	Constantin Chiriţă, Dan Hăulică, Şt. Aug. Doinaş, Nicolae Manolescu, Ion Vlad, D. R. Popescu
EXPOSITIONS	11	Ilie Boca	Ruxandra Balaci
	13	Un artiste autentique	Olga Buşneag
CHRONIQUE	15	Quatre chevaliers de la mélancolie	Andrei Pleşu
LES ARCHIVES BRANCUSI	19	Une hypothèse	Barbu Brezianu
	20	Les dessins abstraits de Brancusi	Ştefan Georgescu Gorjan
ETUDES	22	Paciurea et les limites de la critique	Ioana Vlasiu
	26	Le paysan roumain et le paysage rural comme expression du spécifique national chez Nicolae Grigoresco	Radu Bogdan
CHEFS D'OEUVRE DE L'ART UNIVERSEL	31	Marc Aurèle. Le dossier d'une statue équestre	Vasile Drăguţ
	35	Le journal des galéries: Bucarest, Braşov, Buzău, Craiova	Corina Popa, Mihai Ispir, Călin Dan Theodor Redlow Radu Ionescu, Cătălin Davidescu,
EVOCATION	39	Jeune comme une colonne dorique	François Pamfil
	40	L'agenda de l'U.A.P., Calendrier	

COUVERTURE	I	Portrait, huile	Ilie Boca

	1	История и скульптуры	Арта
ВЫСТАВКИ	3	Выставка-магазин	Илеана Поп
	5	Парада мод	Адриян-Силван Ионеску
ВЫСТАВКИ	7	Эуджен Тэуту	Константин Кирицэ, Дан Хэуликэ, Шт. Аугустин Дойнаш, Николае Манолеску, Ион Влад, Д. Р. Попеску
ВЫСТАВКИ	11	Илие Бока	Руксандра Балач
	13	Настоящий художник	Ольга Бушнеаг
ХРОНИКА	15	Четыре богатыря тоски	Андрей Плешу
АРХИВ БРЫНКУШ	19	Гипотеза	Барбу Брезянv
	20	Абстрактные рисунки Брынкуша	Штефан Джорджеску-Горжан
ЭТЮД	22	Пачуреа и пределы критики	Иоана Власиу
	26	Румынский крестьянин и сельский пейсаж — выражение национальной спечифичности у Григореску	Раду Богдан
ШЕДЕВРЫ УНИВЕРСАЛЬНОГО ИСКУССТВА	31	Марк Аурелиу. Досье конной статуи	Василе Дрэгуц
	35	Журнал галереи (Бухарест, Брашов, Бузэу, Крайова)	Корина Попа, Михай Испир, Кэлин Дан Теодор Редлов Раду Ионеску Кэтэлин Давидеску,
ВОСПОМИНАНИЕ	39	Молодой подобно дорической колонны	Франсуа Памфил
	40	Записная книжка С.Х. Календарь	

ОБЛОЖКА	I	Портрет масло	Илие Бока